Вячаслаў Рагойша

ПАЭТЫЧНЫ СЛОЎНІК

МІНСК
«БЕЛАРУСКАЯ НАВУКА»
2004

УДК 821.161.3.09(038)
ББК 83.3(4Беи)я2
Р 14

Р э ц э н з е н т ы: кафедра беларускай літаратуры
Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта
імя Максіма Танка (загадчык — кандыдат філалагічных навук, дацэнт
М. Ф. Шаўлоўская); акадэмік НАН Беларусі, доктар філалагічных навук
У. В. Гніламёдаў

Рагойша В. П.

Паэтычны слоўнік / Вячаслаў Рагойша. — 3-е выд., дапрац. і дапоўн. — Мн.: Бел. навука, 2004. — 576 с.

ISBN 985-08-0598-6.

У слоўніку доктара філалагічных навук, прафесара В. П. Рагойшы тлумачыцца каля тысячы тэрмінаў па тэорыі паэзіі. Улічваюцца дасягненні сучаснай літаратуразнаўчай думкі ў галіне агульнай паэтыкі і паэтыкі верша, вопыт паэзіі народаў СНД і замежных краін. Асноўная ўвага ўдзяляецца гісторыі і тэорыі беларускага верша.

У трэцяе выданне ўключаны звыш 50 новых тэрмінаў.

Прызначаецца шырокаму колу навукоўцаў, пісьменнікам, студэнтам філфакаў ВНУ, навучэнцам тэхнікумаў, вучням сярэдніх школ, а таксама ўсім тым, хто цікавіцца праблемамі паэзіі.

УДК 821.161.3.09(038)
ББК 83.3(4Беи)я2

ISBN 985-08-0598-6

Светлай памяці бацькоў Пятра Іосіфавіча (1914-1985)
і Валянціны Антонаўны (1917-2003) Рагойшаў

АД АЎТАРА

Першае выданне «Паэтычнага слоўніка» (Мн.: Вышэйшая школа, 1979) напаткаў шчаслівы лёс: ён хутка знайшоў свайго зацікаўленага чытача, быў добразычліва сустрэты крытыкай. На яго з'явілася каля дзесятка водгукаў і рэцэнзій у часопісах «Вопросы литературы», «Радянське літературознавство», «Полымя», «Slavia orientalis» (Варшава), «Zagadnienia Rodzajow Literackich» (Лодзь), газетах «Звязда», «Літаратура і мастацтва», «Літературна Украіна» і інш. Рэцэнзенты (М. Новікава, Ф. Сяліцкі, Я. Тжынадлоўскі, В. Чабаненка, У. Іваненка, У. Казбярук, М. Мішчанчук, І. Качуроўскі — усім ім шчырая ўдзячнасць!) віталі з'яўленне слоўніка, адобрылі яго структуру, характар падачы матэрыялу, яго навуковую інтэрпрэтацыю, падтрымалі намеры аўтара пэўным чынам падагуліць здабыткі беларускай паэзіі ў галіне вершаваных форм, падкрэслілі значэнне працы не толькі для беларускага, але і для ўсяго вершазнаўства ўвогуле. Разам з тым былі выказаны некаторыя заўвагі і прапановы, якія тычыліся галоўным чынам удакладнення асобных дэфініцый, пашырэння кола вершазнаўчых тэрмінаў.

У другім выданні меркаванні рэцэнзентаў у асноўным былі ўлічаны. У прыватнасці, з'явіўся новы раздзел «Асновы паэзіязнаўства», у якім паэтыка непасрэдна сустрэлася з самой паэзіяй, літаратурай, грамадскім жыццём — так яно па сутнасці і павінна быць у даведніках падобнага тыпу. Выпраўлены і пашыраны асобныя артыкулы, растлумачана звыш ста новых тэрмінаў, пададзены новыя прыклады.

Аўтар у той ці іншай ступені ўлічыў і навейшыя па тым часе даведачныя выданні, найперш беларускія, у якіх знайшлі вытлумачэнне і вершазнаўчыя паняцці. Маюцца на ўвазе, у прыватнасці, «Беларуская ССР: Кароткая энцыклапедыя» (Мн., 1981. Т. 4), першыя тры тамы «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі» (Мн., 1984-1986), «Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў» для сярэдняй школы М. Лазарука і А. Ленсу (Мн., 1983).

З часу выхаду ў свет 2-га выдання слоўніка прайшло звыш

пятнаццаці гадоў. За гэты час адбыліся эпахальныя змены ў грамадскім жыцці нашай краіны (ліквідацыя манаполіі КПСС, распад СССР, з'яўленне на палітычнай карце свету незалежнай Рэспублікі Беларусь), значна ўзбагацілася родная беларуская паэзія — як за кошт з'яўлення новых твораў, у тым ліку — з-пад пяра маладых таленавітых паэтаў, так і дзякуючы вяртанню з незаслужанага забыцця вершаў і паэм савецкіх аўтараў, літаратараў беларускага замежжа (А. Гарун, В. Ластоўскі, Н. Арсеннева, А. Салавей, М. Кавыль, Р. Крушына і інш.). З'явіліся новыя тэарэтычныя працы даследчыкаў верша (Ю. Арліцкага, В. Баеўскага, Дж. Бейлі, М. Гаспарава, М. Гіршмана, А. Ілюшына, С. Кармілава, І. Качуроўскага, І. Ліллі, П. Руднева, Т. Скулачовай, М. Сулімы, А. Фядотава, У. Халшэўнікава, Д. Урбаньскай, А. Яскевіча і інш.), да вершазнаўства пачалі далучацца беларускія філолагі (А. Дуброўскі, І. Жук, М. Мартысевіч, К. Піскуноў, А. Скурко, Т. Федарцова, В. Ярац і інш.), убачылі свет такія грунтоўныя даведачныя выданні, якія таксама нельга было не ўлічыць пры перавыданні слоўніка, як 18-томная «Беларуская энцыклапедыя» (Мн., 1996-2004), «Літературознавчий словникдовідник» (Киів, 1997), «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (М., 2000) і інш. Пры нагодзе рады заўважыць, што пэўную стымулюючую ролю ў нараджэнні асобных, невядомых раней у беларускай паэзіі, формаў і відаў верша адыгралі і папярэднія выданні дадзенага «Паэтычнага слоўніка». Усё гэта, зразумела, паўплывала на пэўныя змены, дапаўненні як у тэарэтычным матэрыяле, так і ў тэкставых прыкладах 3-га выдання слоўніка.

Каб не паўтарацца ў выказваннях пра характар і структуру слоўніка, лічу мэтазгодным нагадаць — з невялікімі ўдакладненнямі — прадмову да яго першага выдання.

* * *

Значныя здабыткі беларускага паэтычнага слова, выхад яго да сусветнага чытача выклікаюць цікавасць шырокай грамадскасці да нашай паэзіі, абумоўліваюць неабходнасць яе глыбейшага тэарэтычнага асэнсавання. Цікавасць да пытанняў, паняццяў і разуменняў, звязаных з тэарэтычнымі аспектамі мастацтва слова, у тым ліку паэзіі, павысілася і ў сувязі з ростам агульнай

культуры народа. Менавіта ўсім гэтым і тлумачыцца з’яўленне «Паэтычнага слоўніка», цалкам прысвечанага тэорыі паэзіі і створанага пераважна на беларускім паэтычным матэрыяле. Аўтар слоўніка імкнуўся не толькі вытлумачыць асноўныя літаратуразнаўчыя тэрміны, так ці інакш звязаныя з паэзіяй, але і паказаць, чаго дасягнула беларуская паэзія ў галіне мастацкай формы, паэтыкі за пяцісотгадовы перыяд свайго развіцця, і ў той жа час адзначыць, што яна яшчэ недастаткова або зусім не засвоіла з вопыту сусветнай паэтычнай культуры. Такім чынам, гэтае выданне энцыклапедычнага тыпу не толькі паняційна-тэрміналагічны даведнік, але і своеасаблівая кароткая гісторыя беларускай паэзіі.

«Паэтычны слоўнік» адрасуецца найперш студэнтам універсітэтаў рэспублікі, якія вывучаюць самастойныя курсы «Уводзіны ў літаратуразнаўства» і «Тэорыя літаратуры», у тым ліку - такія іх важныя раздзелы, як «Асновы вершавання», «Мова мастацкага твора», «Літаратурныя роды, віды і жанры», і адчуваюць вострую неабходнасць у спецыяльным даведачным выданні. Патрэбамі асноўнага чытача кнігі прадвызначана яе кампазіцыйная будова, заснаваная на пэўнай сістэматызацыі тэарэтычнага матэрыялу. Слоўнік пачынаецца раздзелам «Асновы паэзіязнаўства», у якім тлумачацца самыя агульныя пытанні, звязаныя з паэзіяй, яе тэрміналогіяй (паэзія, паэт, паэтыка, змест і форма, вобраз паэтычны і інш.). Затым ідуць раздзелы, прысвечаныя асобным кампанентам паэтыкі верша: «Лексіка паэтычная. Тропы», «Сінтаксіс паэтычны. Інтанацыя», «Фоніка. Рыфма», «Метрыка. Рытміка», «Кампазіцыя. Страфіка», «Жанры паэзіі. Віды верша». Завяршае слоўнік алфавітны «Прадметны паказальнік», які дае магчымасць хутка знайсці любы тэрмін, што вытлумачваецца ці ў спецыяльным артыкуле, ці ў артыкуле на іншую тэму (у апошнім выпадку тэрмін набраны курсівам).

Любая класіфікацыя, тым больш класіфікацыя літаратуразнаўчых тэрмінаў, — справа даволі ўмоўная. Куды аднесці, скажам, паралелізм ва ўсіх яго формах? Да паэтычнага сінтаксісу? Кампазіцыі? Тропаў? І ў гэтым, і ў многіх іншых выпадках аўтар сутыкнуўся з немалымі цяжкасцямі. Але гэта не пахіснула яго перакананне ў неабходнасці класіфікацыі паэтычных тэрмінаў, якой

няма ні ў адным з ранейшых літаратуразнаўчых слоўнікаў. Праўда, такая класіфікацыя, як ужо адзначалася, праведзена не так для навуковай сістэматызацыі матэрыялу (хоць ставіцца і такая задача), як з навучальнай мэтай: даць студэнтам своеасаблівы дапаможнік па ўсіх раздзелах паэтыкі верша, напісаны ў форме тэрміналагічнага даведніка. Такі дапаможнік зручны і пры самаадукацыі ў галіне тэорыі і гісторыі паэзіі, вершавання і вершазнаўства.

У «Паэтычным слоўніку» вытлумачэнне асобных тэрмінаў даецца ў тэарэтычным аспекце. Разам з тым пры неабходнасці (калі паказваецца эвалюцыя значэння тэрміна, яго «міграцыя» і інш.) прыцягваюцца і факты з гісторыі заходнееўрапейскай, рускай паэзіі, гісторыі літаратур народаў СНД і іншых краін. Тэрмін, як правіла, ілюструецца прыкладамі з беларускага фальклору і пісьмовай паэзіі, але пры іх адсутнасці ці недастатковай нагляднасці выкарыстоўваюцца творы паэтаў іншых народаў. Прыклады пашпартызуюцца: падаецца прозвішча паэта і назва твора (за выключэннем выпадкаў, калі гэтая назва супадае з першым радком вершаванага тэксту). З'явы, пра якія вядзецца гаворка, у прыкладах выдзелены курсівам.

Стварэнне «Паэтычнага слоўніка» — справа надзвычай складаная і працаёмкая. Патрэбна было не проста вытлумачыць каля тысячы тэрмінаў, але пры неабходнасці і заняць пэўную пазіцыю ў адносінах да той ці іншай з'явы або выказаць уласны погляд на яе; з некалькіх тэрмінаў, якія абазначаюць адно паняцце, выбраць найбольш мэтазгодны, адшукаць сярод тысяч паэтычных радкоў неабходны прыклад для лепшага абгрунтавання тэрміна і г. д. У шэрагу выпадкаў давялося адмовіцца ад увядзення ў слоўнік асобных вузкаўжывальных тэрмінаў, якія не знайшлі прымянення

ў беларускай паэзіі і літаратуразнаўстве (айтысу, карманьёла, труверы і інш.). У той жа час прыйшлося заняцца і словатворчасцю, даць найменне асобным з'явам паэзіі (зваротная метафарызацыя, рытмаграма верша, шаснаццацірадкоўе, шматзлучнікавасць, шматпрыназоўнікавасць, этымалагізм паэтычны і інш.). Трэба сказаць, што ў слоўніку ўвасобіўся не толькі асабісты вопыт аўтара як даследчыка паэзіі і яе прапагандыста (у студэнцкай і больш шырокай чытацкай аўдыторыі), але і вопыт, творчыя дасягненні многіх іншых літаратуразнаўцаў, сучаснікаў і папярэднікаў.

Найперш хочацца назваць тых, хто плённа распрацоўваў і распрацоўвае асобныя пытанні беларускага верша — М. Багдановіча, Я. Барычэўскага, Н. Гілевіча, М. Грынчыка, У. Дубоўку, І. Ралько, І. Шпакоўскага, М. Янкоўскага, А. Яскевіча і інш. (*гл.:* паэтыка, вершазнаўства). Вялікую дапамогу аказалі таксама даследаванні па гісторыі і тэорыі верша вядомых рускіх, украінскіх, польскіх літаратуразнаўцаў: В. Жырмунскага, Б. Тамашэўскага, Л. Цімафеева, М. Гаспарава, Б. Ганчарова, К. Вішнеўскага, У. Халшэўнікава, А. Жоўціса, В. Кожынава, Ю. Лотмана, С. Кармілава, Ю. Арліцкага, А. Фядотава, Г. Сідарэнка, У. Кавалеўскага, І. Качуроўскага, М. Длускай, С. Скварчынскай, Д. Урбаньскай і інш. Узорам навукова-метадалагічнага і метадычнага прынцыпаў укладання матэрыялу, вытлумачэння асобных тэрмінаў паслужылі «Краткая литературная энциклопедия» (М., 1962-1978. Т. 1-9), «Словарь литературоведческих терминов» пад рэдакцыяй Л. І. Цімафеева і С. В. Тураева (М., 1974), «Поэтический словарь» А. Квяткоўскага (М., 1966), «Словник літературознавчих термінів» В. М. Лэсіна і А. С. Пулынца (3-е выд. Кіеў, 1971), «Słownik terminów literackich» М. Главінскага, Т. Касткевіч, А. Акопень-Славінскай і Я. Славінскага (Варшава, 1976) і інш.

Рукапіс слоўніка абмяркоўваўся на кафедры беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя Максіма Танка (загадчык — кандыдат філалагічных навук, дацэнт М. Ф. Шаўлоўская). Супрацоўнікам кафедры за карысныя парады і падтрымку выдання — мая шчырая падзяка. Дзякую і рэцэнзенту слоўніка акадэміку НАН Беларусі, доктару філалагічных навук У. В. Гніламёдаву. Буду таксама ўдзячны ўсім, хто скажа пра

«Паэтычны слоўнік» сваё зацікаўленае слова ў друку, прышле свае прады і пажаданні на адрас: 220030, Мінск, вул. К. Маркса, д. 31, філфак БДУ, кафедра тэорыі літаратуры.

Вячаслаў Рагойша

АСНОВЫ ПАЭЗІЯЗНАЎСТВА

Паэзія (ад грэч. poesis — творчасць) — адзін з асноўных відаў мастацтва слова, эмацыянальна-вобразная вершаваная творчасць. П. характэрны перш за ўсё павышаная эмацыянальнасць, ужыванне разнастайных сінтаксічных фігур, тропаў, музычны пачатак. І. Гердэр назваў П. «музыкай душы». Вершаваны рытм — адзін з найбольш моцных узбуджальнікаў эмоцый, таму П. карыстаецца звычайна не празаічным спосабам арганізацыі моўнага матэрыялу, а вершаваным. У той жа час нельга змешваць П. і верш, для існавання якога дастаткова толькі рытму. На іх адрозненне ўказваў В. Традзьякоўскі: «Тварэнне, домысел і пераймaнне ёсць душа паэзіі; але верш ёсць мова яе. Паэзія ёсць унутранае ў тых трох, а верш толькі вонкавае». І яшчэ: «Вышыня стылю, смеласць адлюстравання, жывасць фігур, імклівы рух, урыўкавае пакіданне парадку і іншае ўжываюць падчас і аратары, і гісторыкі. А хаця б яны і ніколі не ўжывалі: аднак ўсё гэта належыць да ўласцівасці паэзіі, а не да складу і сутнасці верша». Пытанне пра адрозненне П. і верша як рытмічна арганізаванай, рыфмаванай вершаванай мовы актуальнае і для нашага часу. А. Фадзееў, напрыклад, настойліва падкрэсліваў, што «не ўсялякія вершы паэтычныя. Адных толькі рыфмаў, нават надзвычай тэхнічна дасканалых, мала для таго, каб напісаныя радкі сталі паэзіяй. У вершах абавязкова павінна быць эмацыянальнасць. Гэта нібы падводная плынь, якая непераадольна цягне чытача за сабой. Хваля гэтай плыні з'яўляецца ў вершы як бы раптоўна, захліствае вас і авалодвае вамі». А. Твардоўскі таксама размяжоўваў проста вершы і «вершы ў сэнсе паэзіі», або ўласна П. Слова ў П. у адрозненне ад прозы не проста абазначае якое-небудзь паняцце, а перш за ўсё выяўляе пачуццё, думку. Гегель бачыў адрозненне П. ад прозы ў тым, што «ў прозе выдзяляецца не вобраз, а сэнс як такі, які становіцца зместам», П. Ж «павінна весці ў другую стыхію — у выяўленне самога зместу ці ў іншыя роднасныя з'явы». У П. само гучанне слова становіцца сродкам выяўлення. Таму твор П. нельга дакладна пераказаць іншымі словамі, можна толькі перадаць агульнае ўражанне ад яго. Рух слоў у вершы, іх узаемадзеянне і супастаўленне ў «сілавым полі» рытму і рыфмы, выразнае выяўленне гукавога боку

мовы, узаемадзеянне рытмічнага і гукавога ладу і г. д. Абумоўліваюць вялікія сэнсава-вобразныя мажлівасці П., невядомыя прозе.

Як і мастацкая літаратура ўвогуле, П. Мае к а н к р э т н а г і с т а р ы ч н ы, н а ц ы я н а л ь н ы і с а ц ы я л ь н ы (к л а с а в ы) х а р а к т а р. Як слушна даводзіў М. Горкі, «літаратура ніколі не была асабістай справай Стэндаля або Льва Талстога, яна заўсёды справа эпохі, краіны, класа». Час, эпоха кладзе свой адбітак літаральна на ўсе асаблівасці зместу і формы П.: яе ідэйную скіраванасць, тэматыку, лексіку, паэтычныя жанры, віды верша і г. д. Гэта адчуваецца адразу, варта толькі параўнаць, скажам, беларускую вершатворчасць XIX ст. і сучасную П. Разам з тым пры ўсім адрозненні ў іх ёсць агульнае, як, напрыклад, ёсць гэта агульнае ў творчасці Ф. Багушэвіча і П. Панчанкі. Абодва яны — паэты менавіта беларускія, г. зн. выяўляюць думкі, пачуцці, псіхалогію беларускага народа, адлюстроўваюць яго гісторыю, культуру, звычаі, і робяць гэта выяўленчымі сродкамі роднай беларускай мовы. Мова — матэрыял і інструмент кожнага пісьменніка — найбольш важная нацыянальная прыкмета П., таму што ў ёй мае значэнне не толькі сэнсавае напаўненне слова, але і яго гучанне, асацыятыўныя мажлівасці, стылістычная афарбоўка. Дзякуючы гэтаму П. з’яўляецца найбольш н а ц ы я н а л ь н ы м відам мастацтва слова. У той жа час па сваіх праблемах, пафасе, ідэйнай накіраванасці, чалавеказнаўчым змесце П. не менш і н т э р н а ц ы я н а л ь н а я, чым усе астатнія віды літаратуры і мастацтва ўвогуле. У сапраўднай П. нацыянальнае і інтэрнацыянальнае знітаваны непарыўна. З падзелам грамадства на сацыяльныя супольнасці, класы (першы класавы лад — рабаўласніцкі) П. стала з’явай к л а с а в а й: пачала выяўляць думкі і настроі пэўнага класа, адлюстроўваць класавую барацьбу ў грамадстве, удзельнічаць у гэтай барацьбе, займаючы пазіцыі таго ці іншага класа. Апрача гэтага, П. часам сама становіцца адной з форм класавага змагання. Так, знешне чыста літаратурная барацьба паміж А. Пушкіным, з аднаго боку, і носьбітамі ідэй афіцыйнай народнасці (Ф. Булгарын, М. Грэч) — з другога, была барацьбой класавай. Як, зрэшты, і пазнейшая барацьба ў рускай літаратуры — паміж рэвалюцыйнымі дэмакратамі і прадстаўнікамі «чыстага мастацтва». На вышэйшым этапе развіцця класавай свядомасці і класавай барацьбы ўзнікае партыйнасць як

ідэйнаэстэтычная катэгорыя. П а р т ы й н а с ц ь — гэта ўсвядомленае і мэтанакіраванае выяўленне сацыяльна-палітычных перакананняў пісьменніка, свядомая абарона інтарэсаў пэўнага класа, свядомая прапаганда класавых, партыйных мэт. Элементам класавай свядомасці, якую выпрацоўваюць і распаўсюджваюць у грамадстве пэўныя партыі, партыйнасць і адрозніваецца ад проста класавасці. Каб аб'ектыўна вызначыць класавы і партыйны характар творчасці паэта, неабходна ўлічваць яго сацыяльнае паходжанне, умовы жыцця, грамадскія погляды, што ў прамой форме выказваюцца ў публіцыстычных творах (артыкулы, выступленні) і пісьмах, разглядаць усю творчасць паэта, а не вырываць з яе асобныя творы ці жанры (напрыклад, у вершах інтымных або пейзажных наіўна было б шукаць класавыя погляды, хаця часам яны выяўляюцца і тут). З класавасцю і партыйнасцю цесна звязана і паняцце н а р о д н а с ц і, якое ўключае праўдзівасць, шырыню і глыбіню адлюстравання важных, цікавых для народа з'яў рэчаіснасці ў святле перадавых грамадскіх ідэалаў. Пры гэтым такое адлюстраванне павінна быць высокамастацкім, зразумелым для самых шырокіх народных мас. Народнымі паэты маглі быць яшчэ ў бяскласавым першабытнаабшчынным грамадстве. Пазней народнасць мастака слова стала непасрэдна залежаць не толькі ад ступені яго таленавітасці, але і ад таго, якія грамадскія ідэалы ён выяўляў.

П. цесна звязана з жыццём роднага наро да, яго сацыяльнымі, грамадска-палітычнымі імкненнямі, маральна-этычнымі і эстэтычнымі поглядамі. Канкрэтнымі ўмовамі грамадскага жыцця прадвызначаюцца т э м а т ы к а (або м а т ы в ы) і п р а б л е м а т ы к а творчасці паэта, г. зн. сукупнасць яго т э м, ці матываў (кола жыццёвых з'яў, на якія адклікаецца паэт), і праблем (жыццёвыя пытанні, якія ён уздымае). Часам адны і тыя ж матывы праходзяць праз увесь зборнік ці нават усю творчасць паэта, утвараючы л е й т м а т ы ў (ад ням. Leitmotiv — вядучы матыў). Жыццё падказвае паэту і асноўныя і д э і яго творчасці — думкі, якія ён увасабляе ў вершах, песнях, паэмах. Жыццём абумоўліваецца і п а ф а с — галоўная думка, страсць, якой натхняецца паэт і якая вызначае характар яго ідэйна-мастацкіх пошукаў. Урэшце, жыццё (у шырокім сэнсе) дае паэту ў рукі галоўны інструмент і матэрыял — мову, на-

вучае — праз азнаямленне з узорамі народнапаэтычнай творчасці — прафесійнаму майстэрству. З другога боку, П., выконваючы шэраг ф у н к ц ы й, актыўна ўздзейнічае на грамадскае жыццё. Адна з галоўных — э с т эт ы ч н а я функцыя. П., як і мастацтва ў цэлым, задавальняе патрэбу чалавека ў прыгожым, прыносіць яму эстэтычнае задавальненне, выклікае э с т э т ы ч н а е п е р а ж ы в а н н е (адначасовы ўздым пачуццяў, волі і розуму чалавека), фарміруе яго э с т э т ы ч н ы г у с т і э с т э т ы ч н ы і д э а л (разуменне прыгожага жыцця — такога, якое павінна быць паводле ўяўленняў аб ім). П. шліфуе, апрацоўвае народную мову, памнажае мастацкія каштоўнасці нацыі. Праз в ы х а в а ў ч у ю функцыю П. удзельнічае ў грамадска-палітычным і маральна-этычным выхаванні чалавека: дапамагае фарміраваць с в е т а п о г л я д як цэласную сістэму поглядаў на рэчаіснасць, сукупнасць ідэйных перакананняў, садзейнічае выпрацоўцы маральных прынцыпаў, якімі кіруюцца людзі ў штодзённым жыцці. Асаблівае значэнне пры гэтым набывае высокая ідэйнасць, грамадзянскасць і гуманізм П. (*гл.*). Значныя п а з н а в а л ь н ы я магчымасці П. Яна пазнае найперш глыбіні чалавечай псіхікі, фіксуе найтанчэйшыя душэўныя зрухі. Разам з тым у паэтычных творах мы знойдзем водгук на асобныя навуковыя адкрыцці, і не толькі грамадскага, але і прыродазнаўчага характару. Падчас паэт і сам здольны на такія адкрыцці. Так, А. Пушкін, які, паводле яго слоў, «думаў вершамі», у сваім паэтычным вызначэнні ролі Напалеона — «мятежной вольности наследник и убийца» — на многія гады апярэдзіў аналагічныя вывады гісторыкаў. Аднак, зразумела, у пазнанні навакольнай рэчаіснасці П. уступае навуцы, і таму спробы стварыць спецыяльную навуковую паэзію (*гл.*) поспеху не мелі. П. выконвае э т н а г е н е т ы ч н у ю функцыю, яна ўдзельнічае ў працэсе нацыятварэння і нацыязахавання. Паэтычныя творы ўжо самі па сабе эстэтычна ўзбагачаюць этнас, вылучаюць яго сярод іншых народаў свету, выхоўваюць нацыянальную самасвядомасць і самапавагу. П. выяўляе духоўныя каштоўнасці нацыі, асноўныя асаблівасці яго менталітэту і перадае гэта наступным пакаленням. У гарніле П. выплаўляецца чыстае золата літаратурнай мовы, якім карыстаюцца не толькі сучаснікі паэта, але і яго нашчадкі. Усё гэта духоўна ўзбагачае этнас, кансалідуе яго, творыць нацыянальную супольнасць,

прадвызначае захаванне яе ў часе і прасторы. К а м у н і к а т ы ў н а я (ад англ. communication — паведамленне, камунікацыя, сувязь) функцыя П. выяўляецца ў наладжванні духоўных кантактаў паміж паэтам і яго чытачамі, з аднаго боку, і паміж самімі чытачамі — з другога. П. — гэта сродак духоўна-эмацыянальных зносін паміж людзьмі. Л. Талстой падкрэсліваў: «Мастацтва ёсць дзейнасць чалавечая, якая заключаецца ў тым, што адзін чалавек свядома знаёмымі знешнімі знакамі перадае іншым пачуцці, якія ён адчувае, а іншыя людзі праймаюцца гэтымі пачуццямі і перажываюць іх». Калі камунікатыўная функцыя чамусьці не ажыццяўляецца (напрыклад, да рэвалюцыі 1905-1907 гг. беларускае друкаванае слова ў Расійскай імперыі было афіцыйна забаронена) або ажыццяўляецца не поўнасцю (несвоечасова публікуюцца творы, малыя тыражы выданняў і г. д.), то не ў поўнай меры выкарыстоўваюцца і ўсе астатнія функцыі П.

Узнікла П. у глыбокай старажытнасці і спачатку існавала разам з музыкай і танцам. Сувязь з музыкай П. захавала да нашага часу (*гл.:* фоніка, рытм, мелодыка, напеўны верш і г. д.). Вершамі пісаліся найважнейшыя паводле жанру творы антычнасці, сярэдніх вякоў, Адраджэння, класіцызму (эпічная паэма, трагедыя, камедыя, ода). З эпохі класіцызму пашырыліся закончаныя страфічныя канструкцыі (*гл.:* цвёрдыя формы верша) — санет, рандо, трыялет і інш. З XIX і асабліва з пачатку XX ст. ідзе працэс ускладнення мастацкага зместу паэзіі, унутранай структуры верша, развіваюцца дольнік, верлібр (свабодны верш) і іншыя дысметрычныя формы верша. Паўзы, націскі, тэмп маўлення даюць магчымасць увасобіць найтанчэйшыя адценні сэнсу, аўтарскую інтанацыю з усімі яе нюансамі. Гэтым тлумачыцца той факт, што П. нашага часу — пераважна лірычная. У лірыцы ў дыялектычным адзінстве выступаюць асабістае перажыванне творцы, якое становіцца сфераю мастацтва, і раскрыццё гэтым мастацтвам непаўторнай чалавечай індывідуальнасці. Да XVIII ст. (у Расіі — да XIX ст.) П. займала вядучае месца ў мастацкай літаратуры, апярэджваючы развіццё прозы і драматургіі. Пашырана яна ва ўсіх сучасных літаратурах свету. Гісторыя беларускай П. бярэ пачатак з фальклору (песні, балады, замовы). Пісьмовая П. пачынаецца вершамі Ф. Скарыны (пачатак XVI ст.). Яе развівалі ў сярэднія вякі М. Гусоўскі (на лацінс-

кай мове), А. Рымша, Я. Пашкевіч, С. Полацкі і інш., у ХІХ ст. — аўтары вядомых паэм «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе», А. Рыпінскі, П. Багрым, Я. Чачот, У. Сыракомля, В. ДунінМарцінкевіч, Ф. Багушэвіч, А. Гурыновіч, Я. Лучына і інш. Пачынальнікі сучаснай беларускай П. — Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Цётка. Асобныя беларускія паэты (Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Куляшоў, П. Панчанка, М. Танк і інш.) унеслі важкі ўклад у развіццё ўсёй еўрапейскай П.

П. называюць таксама мастацкую вершаваную творчасць пэўнага гістарычнага перыяду (антычная П.), якога-небудзь народа (беларуская П.) ці асобных паэтаў (П., напрыклад, Ц. Гартнага, А. Вялюгіна і г. д.). У шырокім сэнсе П. — уся мастацкая літаратура, як у вершах, так і ў прозе (у адрозненне ад літаратуры навуковай, справавой, публіцыстычнай). Так разумелі П. у антычнасці, сярэднія вякі, аж да ХІХ ст. уключна (гл., у прыватнасці, артыкул В. Бялінскага «Раздзяленне паэзіі на роды і віды»). Укладваючы ў тэрмін «паэзія» менавіта такі сэнс, Арыстоцель пісаў: «Гісторык і паэт адрозніваюцца адзін ад аднаго не тым, што адзін карыстаецца памерамі, а другі не: можна было б перакласці ў вершы творы Герадота, і тым не менш яны былі б гісторыяй як з метрам, так і без метра; але яны розняцца тым, што першы гаворыць пра тое, што сапраўды адбылося, а другі — пра тое, што магло б адбыцца». У пераносным сэнсе П. незвычайная, асаблівая прыгажосць прадметаў і з'яў у жыцці і ў мастацтве (П. прыроды, працы, кахання і г. д.).

Паэт (грэч. poitos) — тварэц паэзіі, пісьменнік, які піша вершы. П. — людзі, якія прысвяцілі сваё жыццё складанню вершаў, вядомыя былі ў розных народаў свету яшчэ з глыбокай старажытнасці. Яны, як правіла, жылі пры двары нейкага ўладара або вандравалі па краіне і пад гукі музычнага інструмента (кобзы, гусляў, ліры, гітары, дамбры, дутара і г. д.) выконвалі ўласныя ці фальклорныя творы. Гэта — старажытнарускія б а я н ы, г у с л я р ы, беларускія л і р н і к і, украінскія к а б з а р ы і б а н д у р ы с т ы, старажытнагрэчаскія р а п с о д ы і а э д ы, старажытнакельцкія б а р д ы, старажытнаскандынаўскія с к а л ь д ы, сярэдневяковыя нямецкія м і н е з і н г е р ы і м е й с т э р з і н г е р ы, армянскія г у с а н ы, закаўказскія а ш у г і, казахскія ж ы р ш ы, узбекскія і

туркменскія б а х ш ы, кіргізскія м а н а с ч ы, сярэднеазіяцкія а к ы н ы і інш. Амаль усе гэтыя П. былі і м п р а в і з а т а р а м і, г. зн. хутка, без спецыяльнай падрыхтоўкі маглі складаць і тут жа выконваць вершы на пэўную тэму. Большасць іх твораў — па сутнасці вершы-экспромты (*гл.*) якія шліфаваліся ў працэсе далейшага іх выканання. Пазней, у пісьмовы перыяд нацыянальных літаратур, вандроўныя П.-сказіцелі ў многіх народаў пачынаюць знікаць, а іх найменні часам пераходзяць да найбольш таленавітых П.-прафесіяналаў (баян, п я с н я р, бард, акын). У сярэднія вякі ў асобных краінах з'явіліся школы, дзе вучылі пісаць вершы. У прыватнасці, у брацкіх школах Беларусі XVI—XVII стст. навучалі ўсіх вучняў вершаванню. У Германіі існавалі спецыяльныя цэхавыя школы па падрыхтоўцы мейстэрзінгераў. Аднак такое ўсеагульнае навучанне вершаванню не прывяло да рэзкага ўздыму паэзіі, таму што далёка не кожны «вершапісец» з'яўляецца П. Навучыць пісаць вершы можна бадай любога чалавека, які валодае адчуваннем моўнага рытму і хаця б асноўнымі звесткамі з тэорыі вершавання. Але каб стаць П., гэтага недастаткова, абавязкова трэба мець прыродныя паэтычныя здольнасці, якія дзякуючы настойлівай творчай вучобе (знаёмства з творчасцю майстроў паэтычнага слова, паглыбленне ведаў па гісторыі і тэорыі паэзіі) могуць перарасці ў т а л е н т. Талент паэтычны — гэта высокае майстэрства, памножанае на вастрыню светаўспрымання і глыбіню светаразумення. Апошняе ж залежыць ад прагрэсіўнасці светапогляду П., ведання ім жыцця народа, ступені духоўнай з'яднанасці з родным народам, думкі і пачуцці якога ён выяўляе. Некаторыя П., публікуючы свае творы, па той ці іншай прычыне не раскрываюць сваё аўтарства (а н а н ім н ы т в о р), ці падпісваюцца п с е ў д а н ім а м і (ад грэч. pseudos — выдумка і onyma імя) — прыдуманымі імёнамі і прозвішчамі або к р ы п т а н ім а м і (ад грэч. kryptos — тайны, скрыты) — ініцыяламі, значкамі. Так, да нядаўняга часу сатырычная паэма «Сказ пра Лысую гару» лічылася ананімным творам, пакуль Н. Гілевіч не прызнаўся ў сваім аўтарстве. Янка Купала (Іван Луцэвіч) карыстаўся 44 псеўданімамі, Якуб Колас (Канстанцін Міцкевіч) — 59, Цётка (Алаіза Пашкевіч) — 28, Максім Багдановіч — 22, Цішка Гартны (Зміцер Жылуновіч) — 121 і г. д. (паводле «Слоўніка беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў XVI—XX стст.» Я. Саламевіча).

Творчасць асобных П. набывае надзвычайную ідэйна-мастацкую важкасць і агульнанароднае прызнанне. У некаторых краінах, у тым ліку і ў Беларусі, уведзена ганаровае званне народнага паэта. Першымі народнымі паэтамі Беларусі сталі Я. Купала (1925) і Я. Колас (1926), затым гэта званне атрымалі П. Броўка (1962), А. Куляшоў (1968), М. Танк (1968), П. Панчанка (1973), Н. Гілевіч (1991), Р. Барадулін (1992). З 519 членаў Саюза беларускіх пісьменнікаў (на 01.01.2004) каля двухсот — паэты (некаторыя з іх працуюць і ў іншых відах мастацкай творчасці).

Паэзіязнаўства — галіна літаратуразнаўства, якая вывучае паэзію як форму адлюстравання рэчаіснасці і як мастацтва ў яе ўзаемадачыненнях з грамадскім жыццём і літаратурай у цэлым. П. як асобная сістэма ведаў пра паэзію ўзнікла ў старажытнасці (*гл.:* паэтыка) і да гэтага часу развіваецца ў рэчышчы літаратуразнаўства. Мае свой аб'ект даследавання (усё, што адносіцца да паэзіі: асобны паэтычны твор, паэтычны жанр, творчасць паэта і г. д.), сваю тэрміналогію (*гл.:* тэрмін), карыстаецца агульнай для ўсяго літаратуразнаўства метадалогіяй (*гл.:* аналіз паэзіі). З усіх раздзелаў П. пакуль што найбольшую вядомасць і самастойнасць набыло вершазнаўства, пад якім часам памылкова разумеюць навуку пра паэзію ўвогуле, г. зн. П.

Складаецца П. з некалькіх галоўных і дапаможных дысцыплін. Да г а л о ў н ы х д ы сц ы п л і н П. адносяцца крытыка паэзіі, гісторыя паэзіі і тэорыя паэзіі.

К р ы т ы к а п а э з і і імкнецца даць ацэнку бягучым фактам паэзіі з пункту гледжання значэння іх для сучаснасці. Такая ацэнка, з аднаго боку, дазваляе паэтам суаднесці вынікі сваёй працы з тымі патрабаваннямі, якія прад'яўляе да літаратуры грамадства. З другога боку, яна дапамагае фарміраваць грамадскую думку, выпрацоўваць у чытачоў аб'ектыўныя погляды на літаратурныя з'явы, удасканальваць эстэтычны густ і эстэтычны ідэал.

К. П. — асабліва складаны від літаратурнай крытыкі, што абумоўлена спецыфікай аб'екта аналізу — паэтычнага твора. Крытыку паэзіі патрэбна мець тонкі эстэтычны густ, глыбокія веды па гісторыі і тэорыі паэзіі, валодаць пачуццём вершаванага рытму, быць надзвычай чуйным да слова, і не толькі да яго семантыкі, але і

да гучання, адчуваць нават няўлоўныя ўзаемаадносіны зместу і формы, каб не прамінуць тое «ледзь-ледзь» (Л. Талстой), на чым, уласна, і трымаецца паэзія. Падыход да яе з грубай «сеткай» нарматыўных «прыёмаў» і «сродкаў» пагражае знішчэннем самой паэзіі, на што звяртаў увагу яшчэ М. Багдановіч у эпіграме «Крытыку»:

Дарэмна ловіце вы ў сетку матылька,
Каб лепей скрыдлы разглядзець:
Ударыўшы, памне іх сецць,
І яркі пыл сатрэ няспрытная рука.

Узнікшы адразу пасля ўзнікнення самой паэзіі, высокапрафесійная, патрабавальная, зацікаўленая К. П. стала яе неабходным спадарожнікам. В. Бялінскі, які назваў крытыку «рухомай эстэтыкай», слушна падкрэсліваў: тое, што скажуць пра вялікі твор літаратуры, не менш важна за сам твор. Неацэнны ўклад у развіццё паэзіі, фарміраванне эстэтычнай і грамадскай думкі сваёй эпохі ўнеслі вялікія рускія крытыкі В. Бялінскі, М. Дабралюбаў, М. Чарнышэўскі, А. Герцэн, Д. Пісараў. Беларуская К. П. зарадзілася ў XIX ст. (публікацыі Р. Падбярэскага, У. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча і інш.), але як самастойная галіна літаратурнай дзейнасці склалася ў пачатку XX ст. (артыкулы і рэцэнзіі С. Палуяна, М. Багдановіча, Л. Гмырака, А. Бульбы, У. Самойлы і інш.). Найбольшага росквіту К. П. дасягнула асабліва ў пасляваенны перыяд (М. Арочка, В. Бечык, Д. Бугаёў, Р. Бярозкін, У. Гніламёдаў, У. Калеснік, А. Клышка, А. Лойка, І. Шаўлякова, І. Шпакоўскі, А. Яскевіч і інш.). Асноўныя жанры сучаснай К. П. — рэцэнзія, артыкул (аглядны, праблемны), бібліяграфічная нататка, літаратурны партрэт, рэпліка, пародыя, манаграфічнае даследаванне. Заканамернасці развіцця беларускай літаратурнай крытыкі, у тым ліку К. П., даследаваў М. Мушынскі (Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20-30я гады. Мн., 1975; Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 40-я — першая палавіна 60-х гадоў. Мн., 1985. Каардынаты пошуку: Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы. Мн., 1988). Асобныя тэарэтычныя пытанні К. П. знайшлі асэнсаванне ў кнізе В. Каваленкі «Праблемы сучаснай беларускай крытыкі» (Мн., 1977).

Г і с т о р ы я п а э з і і вывучае гістарычныя заканамернасці ўзнікнення і развіцця нацыянальнай, рэгіянальнай і сусветнай

паэзіі, акрэслівае месца і значэнне творчасці тых ці іншых паэтаў і асобных іх твораў у літаратурным працэсе. Пра адрозненне паміж Г. П. і крытыкай можна меркаваць па наступным выказванні І. Франка: «...Калі гісторыя літаратуры мае дадзеную ўжо самой сутнасцю рэчы перспектыву, карыстаецца багатым матэрыялам, увасобленым у творах пэўнага аўтара, у водгуках пра яго сучаснікаў, у мемуарах, пісьмах і іншых чыста гістарычных дакументах, то звычайны крытык не мае амаль нічога такога, павінен сам выпрацоўваць перспектыву, угадваць значэнне, высвятляць прыкметы гэтага аўтара, павінен, так сказаць, уздымаць цаліну, у той час як гісторык літаратуры збірае ўжо зусім даспелыя плады». Такім чынам, асноўнае адрозненне Г. П. ад крытыкі паэзіі ў тым, што апошняя звяртае ўвагу на сучасныя літаратурныя з’явы, у той час як Г. П. разглядае паэтычныя творы, больш ці менш аддаленыя ад нас часам.

У адпаведнасці з тым, што канкрэтна вывучае Г. П., яна падзяляецца на а ў т а р а з н а ў с т в а, г і с т о р ы ю н а ц ы я н а л ь н а й п а э з і і, г і с т о р ы ю р э г і я н а л ь н а й п а э з і і (паэзія народаў, блізкіх сваёю мовай, культурай, сацыяльна-эканамічным, дзяржаўна-палітычным ладам або тэрыторыяй: славянская паэзія, паэзія сацыялістычных краін, савецкая паэзія і г. д.) і г і с т о р ы ю с у с в е т н а й п а э з і і. Аўтаразнаўчыя даследаванні ахопліваюць творчасць аднаго паэта. Часам такіх даследаванняў, прысвечаных класіку нацыянальнай літаратуры, накопліваецца столькі, што ўзнікае неабходнасць вылучыць у аўтаразнаўстве асобны раздзел, які носіць імя гэтага класіка: п у ш к і н а з н а ўс т в а, ш а ў ч э н к а з н а ў с т в а, ф р а н к а з н а ў с т в а, к у п а л а з н а ў с т в а, к о л а с а з н а ў с т в а, б а г д а н о в і ч а з н а ў с т в а. Часам выдаюцца персанальныя энцыклапедыі паэтаў — класікаў нацыянальных літаратур: Шевченківський словник: У 2 т. К., 1978; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1986. Гісторыі нацыянальнай, рэгіянальнай і сусветнай паэзіі звычайна ўваходзяць у агульны курс гісторый гэтых літаратур (А. Лойка Старабеларуская літаратура. Мн., 2001; А. Лойка Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд: У 2 ч. Мн., 1989; Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т., 5 кн. Мн., 1999-2003; История советской многонациональной литературы: В 6 т., 8

кн. М., 1970- 1974 і інш.). Што да Г. П. беларускай, то яна пачала стварацца ў XIX ст. («Беларусь і Ян Баршчэўскі» Р. Падбярэскага), набыла пэўную сістэму ў пачатку XX ст. (даследаванні С. Палуяна, М. Багдановіча, Я. Карскага), аднак канчаткова аформілася толькі ў 2-й палове XX ст. (М. Лазарук. Станаўленне беларускай паэмы. Мн., 1968; Сучасная беларуская паэзія. Мн., 1970; А. А. Лойка. Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя. Мн., 1972; М. Р. Ярош, В. Л. Бечык. Беларуская савецкая лірыка. Мн., 1979; М. М. Арочка. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1079; І. Штэйнер. Балада: генезіс, эвалюцыя, перспектывы жанру. Мн., 2003; працы А. Адамовіча, І. Багдановіч, А. Баршчэўскага, Р. Бярозкіна, Я. Гарадніцкага, У. Гніламёдава, М. Грынчыка, В. Каваленкі, С. Кавалёва, У. Калесніка, Г. Кісялёва, Я. Клімуця, У. Конана, А. Ліса, А. Макарэвіча, В. Максімовіча, А. Мальдзіса, У. Мархеля, М. Мішчанчука, І. Навуменкі, А. Пяткевіча, І. Саверчанкі, Л. Тарасюк, Г. Тычка, Т. Шамякінай, М. Шаўлоўскай, Я. Янушкевіча, М. Яфімавай і інш).

Т э о р ы я п а э з і і даследуе сутнасць, своеасаблівасць паэзіі як грамадскай з'явы і мастацтва слова, вывучае гістарычныя заканамернасці развіцця, сацыяльна-гістарычную ролю і прынцыпы аналізу паэзіі. Грунтуецца на матэрыяле не адной якой-небудзь або некалькіх літаратур, а выкарыстоўвае мастацкі вопыт розных народаў і розных эпох. Без ведаў па Т. П. нельга абысціся ні гісторыку літаратуры, ні літаратурнаму крытыку. Як падкрэсліваў М. Чарнышэўскі, «без гісторыі прадмета няма тэорыі прадмета; але і без тэорыі прадмета няма нават думкі пра яго гісторыю, таму што няма ўяўлення пра яго аб'ект, яго значэнне і яго межы».

У Т. П. вылучаюцца раздзелы: эстэтыка паэзіі, паэтыка, тэорыя літаратурнага працэсу і метадалогія аналізу паэзіі. Э с т э т ы к а п а э з і і разглядае паэзію як адну з форм мадэлявання рэчаіснасці, паказвае сувязь яе з грамадскім жыццём, месца паэзіі сярод іншых відаў мастацтва (паэзія як від мастацтва, класавасць, народнасць паэзіі і інш.). Т э о р ы я л і т а р а т у р н а г а п р а ц э с у выяўляе гістарычны характар развіцця паэзіі як мастацтва слова, даследуе заканамернасці, звязаныя з узнікненнем і эвалюцыяй асобных родаў і відаў літаратуры, мастацкіх метадаў і літаратурных напрамкаў. М е т а д а л о г і я а н ал і з у п а э з і і ўстанаўляе асноўныя прынцыпы навуковага даследавання паэзіі. Цэнтральны раздзел Т. П. —

паэтыка (*гл.*), што вывучае характар, структуру і змястоўнасць паэтычнай формы.

Значную ролю ў навуцы пра паэзію адыгрываюць д а п а м о ж н ы я д ы с ц ы п л і н ы П.

Б і б л і я г р а ф і я рэгіструе і апісвае апублікаваныя паэтычныя творы, а таксама працы па гісторыі, тэорыі і крытыцы паэзіі. Яна з'яўляецца своеасаблівым лоцманам у моры друкаванай прадукцыі, дазваляе хутка і беспамылкова арыентавацца ў ёй. Творы беларускай паэзіі (кніжныя выданні) апісаны ва ўкладзеных Н. Б. Ватацы агульных бібліяграфічных паказальніках «Мастацкая літаратура Савецкай Беларусі» (Т. 1. 1917-1960. Мн., 1962; Т. 2. 1961-1968. Мн., 1971), беларускае П. — у яе ж кнізе «Беларускае літаратуразнаўства і крытыка: Бібліяграфія асобных выданняў. 1945-1963» (Мн., 1964). Узор вершазнаўчай Б. — у кнізе М. Гаспарава «Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика» (М., 2000. 2-е выд. С. 325-348). Найбольшае распаўсюджанне атрымалі аўтаразнаўчыя Б.: Бібліяграфія твораў Янкі Купалы. Ч. 1. 1905-1917. Мн., 1955; Янка Купала ў літаратурнай крытыцы і мастацтвазнаўстве: Бібліяграфія. Мн., 1980; Н. Б. Ватацы. Максім Багдановіч: Паказальнік твораў, аўтографаў і крытычнай літаратуры. Мн., 1977; Якуб Колас: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1983 і інш. Адным з відаў бібліяграфіі з'яўляюцца біябібліяграфічныя даведнікі, у якіх інфармацыя пра друкаваныя творы спалучаецца з біяграфічнымі звесткамі аб іх аўтарах. Такім універсальным даведнікам з'яўляецца 6томны біябібліяграфічны слоўнік «Беларускія пісьменнікі» (1992-1995), выдадзены пад рэдакцыяй прафесара А. Мальдзіса.

Г і с т а р ы я г р а ф і я даследуе ступень вывучанасці асобных пытанняў П., імкнецца выявіць невядомае, сканцэнтраваць намаганні гісторыкаў, тэарэтыкаў і крытыкаў паэзіі на далейшай распрацоўцы актуальных праблем. Гістарыяграфічныя агляды маюцца на пачатку амаль усіх манаграфій, дысертацыйных даследаванняў, прысвечаных паэзіі. Яскравы ўзор такой працы — артыкул І. Ралько «Беларускае вершазнаўства», змешчаны ў яго кнізе «Верш і мова» (Мн., 1986).

Галоўная задача т э к с т а л о г і і — вызначэнне канчатковага, так званага кананічнага аўтарскага тэксту, вызваленага ад розных

памылак і скажэнняў. Кананічным лічыцца тэкст аўтарскага рукапісу, а калі яго няма — апошняга прыжыццёвага выдання твора. Вялікая заслуга беларускай Т. — выданне шэрагу збораў твораў класікаў нацыянальнай паэзіі: Якуба Коласа ў 14 т., поўных збораў твораў М. Багдановіча ў 3 т., Янкі Купалы ў 9 т., 10 кн. і інш. Тэарэтычныя і практычныя праблемы выдання паэтычнай спадчыны абагульнены ў спецыяльных даследаваннях (М. Мушынскі. Ад задумы да здзяйснення. Мн., 1965; Р. І. Гульман. Тэксталогія твораў Янкі Купалы: Пытанні вызначэння аўтэнтычнага тэксту. Мн., 1971; Пытанні тэксталогіі беларускай літаратуры. Мн., 1980). Асобай задачай Т. з'яўляецца а т р ы б у ц ы я — устанаўленне аўтарства ананімнага або псеўданімнага твора. Гісторыкаў беларускай паэзіі даўно хвалявала праблема аўтарства ананімных паэм XIX ст., у першую чаргу — «Энеіды навыварат» і «Тараса на Парнасе». Складаную тэксталагичную загадку паспяхова разгадаў Г. Кісялёў у сваіх кнігах «Загадка беларускай «Энеіды» (Мн., 1971) і «Пошукі імя» (Мн., 1978). Расшыфраваць многія псеўданімы беларускіх паэтаў дапамагае «Слоўнік беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI—XX стст.)» Я. Саламевіча (Мн., 1983).

К р ы н і ц а з н а ў с т в а займаецца выяўленнем і публікацыяй літаратурных крыніц: асобных твораў, матэрыялаў, звязаных з жыццём і творчай дзейнасцю пісьменнікаў. Многія такія матэрыялы захоўваюцца ў архівах (у Мінску — Дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва Беларусі), музеях (напрыклад, у літаратурных музеях Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Петруся Броўкі), рукапісных аддзелах бібліятэк (Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа і інш.). З архіўных фондаў узяты матэрыялы для цікавай кнігі «Шлях паэта. Зборнік успамінаў і біяграфічных матэрыялаў пра Максіма Багдановіча» (Мн., 1975; уклад. Н. Б. Ватацы), а таксама для падрыхтаваных Г. Кісялёвым грунтоўных крыніцазнаўчых выданняў «Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.» (2-е выд. Мн., 2003), «Пуцявінамі Янкі Купалы: Дакументы і матэрыялы» (Мн., 1981), «З жыццяпісу Якуба Коласа: Дакументы і матэрыялы» (Мн., 1982). Шырокай папулярнасцю карыстаюцца ўспаміны пра вядомых паэтаў (Успаміны пра Янку Купалу. Мн., 1982; Успаміны пра Якуба Коласа. Мн., 1982; Успаміны

пра Петруся Броўку. Мн., 1986 і інш.). Паэтычныя тэксты ўваходзяць не толькі ў зборы твораў і выбранае паэтаў, а і ў анталогіі (Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т. Мн., 1993), асобныя зборнікі (Беларуская дакастрычніцкая паэзія. Мн., 1967), хрэстаматыі (Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. 2-е выд. Мн., 1987) і інш. У 70-80-я гады XX ст. у Беларусі выходзіла «Бібліятэка беларускай паэзіі», кожная кніга якой уключала лепшыя творы аднаго паэта (Ф. Багушэвіча, М. Багдановіча, П. Броўкі, А. Куляшова, К. Крапівы, М. Танка, Р. Барадуліна, В. Зуёнка і інш.).

Б і я г р а ф іс т ы к а імкнецца стварыць як мага больш поўныя, навукова грунтоўныя біяграфіі буйных прадстаўнікоў нацыянальнай паэзіі. Найбольш распаўсюджаны яе жанр — крытыка-біяграфічны нарыс. Першую спробу напісаць навуковую біяграфію Янкі Купалы зрабіў Я. Шарахоўскі (Пясняр народных дум. Мн., 1970-1976. Кн. 1-2). Мастацка-дакументальныя біяграфічныя творы (напрыклад, А. Лойкі — пра Янку Купалу, С. Александровіча — пра Якуба Коласа) спалучаюць дакладнасць дакумента з мастацкім вымыслам, з жывасцю, а падчас і займальнасцю аўтарскага аповеду.

Л і т а р а т у р н а е к р а я з н а ў с т в а, пад якім разумеецца вывучэнне літаратурнай гісторыі пэўнай мясцовасці (вуснай народнай творчасці, сувязі пісьменніка з пэўным краем, устанаўленне пісьменніцкіх прататыпаў, якія жылі ці жывуць у дадзенай мясцовасці, і г. д.), прыцягвае да сябе не толькі аматараў літаратуры, але і прафесійных літаратуразнаўцаў. У публікацыях па Л. К. нярэдка сустракаюцца факты, даты, прозвішчы, якія затым улічваюцца ўсімі даследчыкамі паэзіі, становяцца агульнапрынятымі. З такіх публікацый можна назваць кнігі настаўніка У. Урбановіча «Шляхамі паэтаў і герояў» (Мн, 1970), журналістаў А. Сінілава «Сцежкамі Прынямоння» (Мн., 1962) і У. Содаля «Людзьмі звацца» (Мн., 1977), літаратуразнаўцаў С. Александровіча «Тут зямля такая...» (Мн., 1985), Г. Каханоўскага «Адчыніся, таямніца часу» (Мн., 1984), артыкулы настаўнікаў М. Пашкевіча, Г. Равінскага, Р. Родчанкі, В. Налецкага, В. Міхасёнка, М. Казлоўскага, архівістаў У. Адамушкі, У. Міхнюка, Р. Платонава, Г. Запартыкі і інш.

Х р а н а л о г і я сваёй задачай лічыць вызначэнне дакладных, дакументальна пацверджаных дат, звязаных з літаратурным працэсам. У храналагічным запісе кожны факт пашпартызуецца, г.

зн. указваецца крыніца, адкуль узяты звесткі. У літаратуразнаўстве пашырэнне набыў асобны жанр Х. — летапіс жыцця і творчасці пісьменніка. Такія летапісы змяшчаюцца звычайна ў канцы навуковых збораў твораў (напрыклад, складзены Я. Саламевічам «Летапіс жыцця і творчасці» Янкі Купалы — у 2-й кн. 9-га т. Поўнага збору твораў песняра. Мн., 2003). Часам яны ўваходзяць у некаторыя бібліяграфічныя даведнікі (М. С. Васілеўскі, М. А. Каваленка. Пятрусь Броўка: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1976; Л. М. Бабкова, Н. А. Вітушка, Л. У. Камінская. Янка Купала: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1984 і інш.), у гісторыі літаратур («Хроніка літаратурнага жыцця Беларусі XIX — пачатку XX ст.» — у «Гісторыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры». Мн., 1969. Т. 2), кнігі асобных літаратуразнаўцаў («Летапіс жыцця і дзейнасці Кастуся Каліноўскага» — у кнізе Г. Кісялёва «З думай пра Беларусь». Мн., 1966), трапляюць на старонкі перыёдыкі. Летапісы (часам у некалькіх тамах) друкуюцца асобнымі кнігамі. У Беларусі выйшла ў свет выданне: М. І. Мушынскі. Якуб Колас: Летапіс жыцця і творчасці (Мн., 1982). Многія факты і даты, што маюць дачыненне да паэзіі, у тым ліку беларускай, зафіксаваны ў хроніцы літаратурнага жыцця народаў СССР за 50 гадоў (1917-1967), якая склала апошні, шосты том «Истории советской многонациональной литературы» (М., 1974).

Глыбокае разуменне паэзіі немагчыма без ведання законаў развіцця грамадства, культуры, мовы. Таму П. цесна звязана з гісторыяй, псіхалогіяй, эстэтыкай, мовазнаўствам, некаторымі іншымі грамадскімі і гуманітарнымі навукамі.

Паэтыка (ад грэч. poietika— паэтычнае мастацтва) — 1) абумоўленая ідэйнай задумай мастака сістэма спосабаў і сродкаў вобразнага спасціжэння свету ў іх змястоўнай, сэнсавыяўленчай сутнасці; 2) дысцыпліна, якая вывучае структуру, характэрныя асаблівасці і змястоўнасць паэтычнай формы. У шырокім сэнсе П. — тое, што і тэорыя літаратуры.

Як навука П. падзяляецца на агульную (тэарэтычную), функцыянальную (апісальную), гістарычную, параўнальную і практычную.

А г у л ь н а я П. (зближаецца з цэлым шэрагам раздзелаў тэорыі літаратуры) разглядае ўсе магчымыя спосабы і сродкі ўвасаблення аўтарскай задумы, іх адпаведнасць літаратурным родам, відам,

жанрам. Так, П. верша аналізуе яго лексіку, тропы, сінтаксіс, інтанацыю, метрыку і рытміку, фоніку, рыфмы, строфіку, кампазіцыю, жанры і віды верша. Ф у н к ц ы я н а л ь н а я П. даследуе эстэтычныя кампаненты твораў пэўнага літаратурнага напрамку ці перыяду, творчасці пісьменніка, паасобнага жанру, твора (П. рамантызму, старажытнай беларускай літаратуры, М. Багдановіча, М. Танка, П. былін, «Новай зямлі» Я. Коласа і г. д.). Прадмет г і с т а р ы ч н а й П.— паходжанне і эвалюцыя мастацкіх сродкаў (эпітэт, страфа, сістэма вершавання і г. д.) і катэгорый у залежнасці ад сацыяльна-гістарычных і чыста літаратурных умоў. Шырока карыстаецца параўнальна-гістарычным метадам даследавання, імкнецца абагульніць вынікі сусветнага літаратурнага працэсу. П а р а ў н а л ь н а я П. займаецца тыпалагічным супастаўленнем спосабаў і сродкаў вобразнага адлюстравання свету дзвюх ці больш нацыянальных літаратур (напрыклад, параўнальная метрыка ўсходнеславянскага верша); засноўваецца на параўнальнай стылістыцы, карыстаецца дадзенымі мастацкага перакладу. П р а к т ы ч н у ю П. складаюць розныя курсы і дапаможнікі па агульнай П., разлічаныя на шырокага чытача; яе задача — выхаванне паэтычнай культуры, азнаямленне чытачоў з асновамі мастацтва слова (у прыватнасці, з асновамі вершавання). Яшчэ ў пачатку 20-х гадоў XX ст. вядомы рускі літаратуразнавец В. Жырмунскі слушна падкрэсліваў: «Паэтыка, як усякая навука пра мастацтва, можа адыгрываць істотную практычную ролю ў мастацкім выхаванні, а таму яна акажа падтрымку і літаратурнаму крытыку, і педагогу, і нават, калі хочаце, «інтэлігентнаму чытачу», выхоўваючы ў ім увагу да мастацкіх асаблівасцей літаратурнага твора, абвастраючы і паглыбляючы мастацкую ўспрымальнасць».

Першыя грунтоўныя тэорыі П. з’явіліся ў Старажытнай Грэцыі («Пра мастацтва паэзіі» Арыстоцеля), Старажытнай Індыі. Да XVIII ст. П. складвалася як нарматыўная, дыктуючы правілы будовы мастацкіх твораў (працы Гарацыя, Буало, В. Традзьякоўскага, М. Ламаносава). Этапнымі ў фарміраванні П. сталі канцэпцыі Лесінга (вызначыў паэзію як часавае мастацтва ў адрозненне ад прасторавага — выяўленчага), Гумбальта (разумеў мову як творчасць), рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў (В. Бялінскага, М. Дабралюбава, М. Чарнышэўскага, А. Герцэна). Тэзіс В. Бялінскага пра

змястоўнасць мастацкай формы, напрыклад, поўнасцю падтрымлівае сённяшняя навука. На вывучэнне літаратуры як мастацтва слова зрабілі ўплыў працы А. Весялоўскага па гістарычнай П., даследаванні А. Патабні законаў і форм паэтычнавобразнага мыслення. У 20-я гады XX ст., у час бытавання канцэпцый в у л ь г а р н а г а с а ц ы я л а г і з м у і ф а р м а л і з м у, узніклі с а ц ы я л а г і ч н а я і ф а р м а л ь н а я П. Першая з іх тлумачыла (часта залішне прасталінейна) усе факты літаратуры гістарычнымі і сацыяльна-эканамічнымі прычынамі. Для другой характэрныя іманентнасць літаратуразнаўчага аналізу, спробы разглядаць мастацтва як прыём, асаблівым чынам арганізаваную мову, але асобныя прадстаўнікі яе (Ю. Тынянаў, Б. Эйхенбаўм, В. Шклоўскі і іншыя літаратары, аб'яднаныя ў Таварыства па вывучэнні паэтычнай мовы — О П О Я З) выявілі прынцыпы сюжэтаскладання, своеасаблівасць паэтычнай мовы як тыпу маўлення, характарызавалі «адзінства і цеснату вершаванага раду» і інш. Некаторыя ідэі фармальнай П. пазней ляглі ў аснову с т р у к т у р н а й і л і н г в і с т ы ч н а й П., абумовіўшы іх моцныя і слабыя бакі (Структурализм: «За» и «против». М., 1975). Новым крокам у распрацоўцы праблем П. з'явіліся працы В. Жырмунскага, В. Вінаградава, Д. Ліхачова, М. Храпчанкі, М. Гаспарава і інш.

Пэўны ўклад у развіццё П. унеслі вучоныя Беларусі. Яшчэ ў XVI—XVIII стст. П. распрацоўвалі выкладчыкі брацкіх школ і езуіцкіх калегій, дзе абавязкова вывучалася тэхніка вершавання. Л. Зізаній у кнізе «Грамматіка словенска...» (Вільня, 1596) упершыню ва ўсходніх славян сцісла падаў тэорыю пабудовы верша. Грунтуючыся на правілах антычнага вершавання, ён даваў тлумачэнні метра, стапы, асноўных вершаваных памераў, характару дэкламацыі, звярнуў увагу на рыфму (чаго не было ў антычным вершы). М. Сматрыцкі («Грамматики словенския правильная синтагма». Еўе, 1618) імкнуўся перанесці законы антычнага (метрычнага) вершавання на ўсходнеславянскую паэзію. Найвышэйшае дасягненне тэарэтыка-літаратурнай думкі Беларусі, Літвы і Польшчы XVII—XVIII стст. — працы (на лацінскай мове) М. К. Сарбеўскага «Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер» і «Курс паэтыкі», у аснову якіх ляглі лекцыі, прачытаныя аўтарам у Полацку ў 1617-1620 гг. Сарбеўскі прыйшоў да арыгінальных высноў пра сутнасць літаратуры, яе

месца сярод розных відаў мастацтва, пра суадносіны формы і зместу, кампаненты формы, пра паэтычныя жанры і інш. Нарматыўная П. Сарбеўскага паяднала тэарэтычныя палажэнні эпохі Адраджэння і барока, вызначыла кірунак далейшага развіцця навукі пра літаратуру і самой мастацкай літаратуры Беларусі. У 1786 г. у Магілёве выйшла кніга «Пра мастацтва паэзіі» Ф. Пракаповіча, у якой абгрунтоўваліся прынцыпы класіцызму. XIX стагоддзе не пакінула значнага следу ў беларускай П. Найбольшую значнасць маюць хіба што выказванні Я. Чачота пра сілаба-танічны верш і І. Насовіча пра народнае вершаванне. На пачатку XX ст. да П. звярнуўся М. Багдановіч. Яго меркаванні пра еднасць формы і зместу, пра т. зв. навуковую паэзію і інш. мелі і маюць прынцыповае значэнне для тэорыі беларускага вершаванага слова. Беларуская функцыянальная П. папоўнілася ў 20-я гады XX ст. працамі А. Вазнясенскага «Паэтыка М. Багдановіча» (Коўна, 1926), Я. Барычэўскага «Тэорыя санету» і «Паэтыка літаратурных жанраў» (Мн., 1927), грунтоўным артыкулам У. Дубоўкі «Рыфма ў беларускай народнай творчасці» (1927). Пытанні П. так ці інакш закраналіся ў такіх працах, як «Беларусы» (Пг., 1903-1922) Я. Карскага, «Гісторыя беларускай літаратуры» (Мн., 1924) і «Беларуская драматургія» (Мн., 1928) І. Замоціна, «Нарысы гісторыі беларускай літаратуры» (Мн., 1928) М. Піятуховіча і інш. Сістэматычныя даследаванні па П. пачаліся з 60-х гадоў XX ст. З гэтага часу ў Беларусі пачынаецца вывучэнне метрыкі і рытмікі верша (І. Ралько, М. Грынчык, В. Рагойша, А. Кабаковіч, В. Ярац, У. Славецкі), яго кампазіцыйных асаблівасцей і слоўна-паэтычнай вобразнасці (А. Яскевіч, Я. Шпакоўскі); даследчыкі звяртаюцца да П. асобных жанраў: прыказак і прымавак (М. Янкоўскі), загадак (Н. Гілевіч), песень (Н. Гілевіч, А. Ліс, Л. Салавей, В. Коўтун), дзіцячага фальклору (Г. Барташэвіч). З'явіліся таксама спецыяльныя даследаванні пра П. М. Танка (В. Рагойша. Паэтыка Максіма Танка. Мн., 1968), М. Багдановіча (А. Кабаковіч. Паэзія Максіма Багдановіча. Мн., 1978), некаторых іншых пісьменнікаў (Стыль пісьменніка. Мн., 1974). Выйшла некалькі вучэбных дапаможнікаў па агульнай П. для студэнтаў і школьнікаў: «Основы советского литературоведения» І. Гутарава (2-е выд. Мн., 1967), «Уводзіны ў літаратуразнаўства» М. Лазарука і А. Ленсу (2-е выд. Мн., 1982), «Вопросы теории лите-

ратуры» М. Палкіна (2-е выд. Мн., 1979), «Практыкум па ўводзінах у літаратуразнаўства» А. Майсейчыка (Мн., 1980). Створана некалькі літаратуразнаўчых слоўнікаў: «Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік» А. Макарэвіча (2-е выд. Мн., 1969), «Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў» М. Лазарука і А. Ленсу (2-е выд. Мн., 1996). Разам з тым беларускія літаратуразнаўцы амаль не звяртаюцца да гістарычнай і параўнальнай П. Беларуская П. развіваецца ў рэчышчы ўсёй еўрапейскай П., якая стаіць сёння на мяжы эстэтыкі, літаратуразнаўства, мовазнаўства, выкарыстоўвае асобныя палажэнні матэматыкі, кібернетыкі, тэорыі інфармацыі, семіётыкі. Аднак адзіная методыка даследавання яшчэ не выпрацавана. Большасць вучоных, абапіраючыся на дасягненні гуманітарных і дакладных навук, выступаюць супраць схематызацыі жывых літаратурных з'яў, што назіраецца ў сучасным структуралізме, імкнуцца вывучаць элементы формы неад'емна ад зместу твора.

Вершазнаўства — раздзел паэтыкі, што вывучае верш як пэўную эстэтычную сістэму, яго гісторыю і тэорыю. Раздзеламі В. як навукі пра верш з'яўляюцца метрыка, рытміка, строфіка. В. вывучае гукавы склад вершаў (*гл.:* фоніка, рыфма), паэтычны сінтаксіс. Першым беларускім вершазнаўцам быў Л. Зізаній, які падаў кароткі курс тэорыі антычнага (метрычнага) верша, даў тлумачэнне некаторых вершазнаўчых паняццяў (стапа, метр, памер, рыфма). Асобныя палажэнні Л. Зізанія развіў М. Сматрыцкі, які зрабіў спробу ўвесці ў старабеларускую і ўсю ўсходнеславянскую паэзію антычную сістэму вершавання, у прыватнасці адзін з яе асноўных памераў — гекзаметр. Выдатным вершазнаўцам сярэднявяковай Беларусі з'яўляўся М. Сарбеўскі. Асобныя вершазнаўчыя назіранні ёсць у працах С. Полацкага, Я. Чачота, І. Насовіча, Я. Карскага. Значны ўклад у беларускае В. унёс М. Багдановіч сваім нарысам пра санет, даследаваннем рытмікі і фонікі верша Т. Шаўчэнкі, развагамі пра суадносіны рытму і метра і інш. Беларускае савецкае В. распачалося працамі А. Вазнясенскага, Я. Барычэўскага, У. Дубоўкі. Найбольш інтэнсіўна гісторыя і тэорыя беларускага верша распрацоўваюцца ў пасляваенны час. Вучоныя даследуюць рытміку і метрыку як літаратурнага верша (І. Ралько. Беларускі верш. Старонкі гісторыі і тэорыі. Мн., 1969; *ён жа.* Вер-

шаскладанне. Даследаванні і матэрыялы. Мн., 1977; *ён жа.* Верш і мова. Мн., 1986; М. Грынчык. Шляхі беларускага вершаскладання. Мн., 1973; В. Рагойша. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка. Мн., 1979; Л. Кабаковіч. Беларускі свабодны верш. Мн., 1985), так і фальклорнага (М. Янкоўскі. Паэтыка беларускіх прыказак Мн., 1971; Н. Гілевіч. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Мн., 1975; *ён жа.* Паэтыка беларускіх загадак. Мн., 1976). У поле зроку даследчыкаў трапляюць пытанні паэтычнай вобразнасці, лірычнай кампазіцыі, вершаванага сінтаксісу, фонікі (А. Яскевіч. Ад слова да вобраза. Мн., 1972; В. Жураўлёў, І. Шпакоўскі, А. Яскевіч. Пытанні паэтыкі. Мн., 1974; названыя вышэй кнігі Н. Гілевіча). Да праблем развіцця беларускага верша звярталіся і звяртаюцца таксама М. Арочка, В. Бечык, Р. Бярозкін, У. Гніламёдаў, У. Калеснік, В. Коўтун, М. Лазарук, А. Лойка, М. Палкін, У. Славецкі, В. Ярац, А. Дуброўскі і інш. Кароткая гісторыя беларускага вершазнаўства змешчана ў кнізе І. Ралько «Верш і мова». Гл. таксама: паэтыка.

Вобраз паэтычны — асобы спосаб эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме. Паэзія, як і мастацтва ўвогуле, — гэта «мысленне ў вобразах», сутнасць паэзіі ў тым, «што яна бясплотнай ідэі дае жывы, пачуццёвы і прыгожы вобраз» (В. Бялінскі). У літаратуры паняцце «вобраз» мае некалькі значэнняў. У лірыцы перш за ўсё выяўляюцца т. зв. с л о ў н ы я В., або тропы. У значнай ступені з дапамогай тропаў у паэзіі ствараецца В.-м а л ю н а к (партрэтная, пейзажная замалёўка, апісанне падзей і г. д.), В.-п е р а ж ы в а н н е (тая ці іншая эмацыянальная «зараджанасць» чытача). У лірычнай паэзіі нярэдкія В.-с і м в а л ы, у якіх, як правіла, увасабляюцца глыбокія, грамадска значныя думкі (*гл.:* сімвал). Для лірыкі ў цэлым характэрны В. лірычнага героя (*гл.*). Што да ліра-эпасу (*гл.:* паэма), то тут В. — гэта найперш «канкрэтны і ў той жа час абагульнены малюнак чалавечага жыцця, які створаны пры дапамозе вымыслу і мае эстэтычнае значэнне» (Л. Цімафееў). Такія В. ёсць у творах Я. Купалы (Бандароўна, Гусляр), Я. Коласа (дзядзька Антось, Сымон-музыка), А. Куляшова (Алесь Рыбка, Кастусь Каліноўскі) і іншых паэтаў. Асновай ліра-эпічнага В. з’яўляецца характар (*гл.*) з тымі ці іншымі яго рысамі. Характар у рэалістычнай літаратуры гэта т ы п о в ы

характар, які выяўляе заканамернае ў рэчаіснасці; рэалізм патрабуе паказу «тыповых характараў у тыповых абставінах» (Ф. Энгельс). В., у якім з вялікай мастацкай сілай увасоблены найбольш характэрныя для людзей пэўнай групы рысы, становіцца т ы п а м (Рамэа і Джульета, Гамлет, Дон-Жуан, Дон-Кіхот і інш.). Паэтычная вобразнасць валодае пазнавальнымі, выхаваўчымі, камунікатыўнымі і эстэтычнымі ўласцівасцямі. Яна дапамагае глыбей пазнаць навакольны свет, фарміруе грамадскі і эстэтычны ідэал чалавека, прыносіць эстэтычную асалоду, уключаецца ў сістэму агульначалавечай камунікацыі (сувязі). Як слушна сказаў П. Броўка ў вершы «Багата, родная ты мова..»,

Радок сухі — без лісцяў голле,
А вобраз аздабляе шмат.
Ах, каб збіралася іх болей,
Ды каб усё на добры лад!

Змест і форма — паняцці, якія паказваюць на тое, што выяўляецца ў паэтычным творы і як яно выяўляецца. Ідэйна асэнсаваныя, эстэтычна асвоеныя жыццёвыя з'явы (думкі, пачуцці, праблемы) складаюць З. (або і д э й н ы З.) твора, характар жа эстэтычнага асваення гэтых з'яў, спосаб выяўлення З. — Ф. твора. Арыгінальнае вытлумачэнне З. даў М. Багдановіч: «...Пад зместам твора ў суб'ектыўным сэнсе трэба разумець уражанне, якое пакідае дадзеная рэч; а ў аб'ектыўным сэнсе — сукупнасць элементаў, што ўтвараюць гэта ўражанне. Для прысваення ж тэрміна «змест» выключна ідэалагічным элементам твора ці тым больш яго тэме не бачым ніякіх падстаў». З. у мастацкім творы адыгрывае вядучую ролю. Аднак Ф. не пасіўная ў адносінах да яго. Яна глыбей раскрывае або, наадварот, прытушоўвае З., часам набывае адносна самастойнае, арганізуючае значэнне. Да паэтычнай Ф. адносяцца сістэма прамых і пераносных значэнняў слоў (*гл.:* «Лексіка паэтычная. Тропы»), вершаваны рытм, фоніка, рыфма, строфіка, паэтычны сінтаксіс, інтанацыя, кампазіцыя, жанр. З. і Ф. у паэзіі ўзаемазвязаны: не толькі З. у ёй аформлены, але і Ф. змястоўная. З. і Ф., валодаючы сваімі спецыфічнымі рысамі, нярэдка пераходзяць адно ў другое, бываюць тым і другім адначасова. Так, змястоўная сутнасць вобраза выяўляецца ў мове, якая з'яўляецца ў адносінах да

яго Ф. У той жа час вобраз — Ф. у адносінах да ідэйнага З. усяго твора. На непарыўную еднасць З. і Ф. указваў В. Бялінскі: «Калі форма з'яўляецца выражэннем зместу, яна звязана з ім так цесна, што аддзяліць яе ад зместу — значыць знішчыць сам змест; і наадварот, аддзяліць змест ад формы значыць знішчыць форму». «Аддзяленне» З. ад Ф. (і наадварот) адбываецца толькі пры навуковым аналізе структуры твора, аднак і ў гэтым выпадку неабходна помніць пра ўмоўнасць такога «аддзялення», пра падначаленасць Ф. у адносінах да З., пра тое, што канечны вынік аналізу — сінтэз, г. зн. характарыстыка твора як мастацкага цэлага, як адзінства З. і Ф. Гэтыя патрабаванні ляжаць у аснове т. зв. ц э л а с н а г а а н а л і з у літаратурнага твора. Калі іх не ўлічваць, калі, ігнаруючы Ф., надаваць выключнае значэнне З. твора або, ігнаруючы З., узводзіць у абсалют мастацкую Ф., то гэта можа прывесці да в у л ь г а р н а г а с а ц ы я л а г і з м у ці да ф а рм а л і з м у. Кампаненты паэтычнай формы, іх змястоўную, сэнсавыяўленчую сутнасць вывучае паэтыка.

Лірыка (ад грэч. lyricos — той, хто спявае пад гукі ліры; музычны; хвалюючы) — адзін з трох родаў літаратуры, які адлюстроўвае рэчаіснасць праз суб'ектыўнае выяўленне пачуццяў, перажыванняў аўтара. Прадметам адлюстравання ў Л. з'яўляецца менавіта духоўнае жыццё чалавека, свет яго ідэй і пачуццяў. Як падкрэсліваў В. Бялінскі, «усё, што цікавіць, хвалюе, радуе, выклікае смутак, дае асалоду, мучыць, заспакойвае, турбуе, адным словам, усё, што з'яўляецца зместам духоўнага жыцця суб'екта, усё, што ўваходзіць у яго, узнікае ў ім, — усё гэта ўспрымаецца лірыкай як законная яе ўласнасць». Л. — самастойны, вельмі старажытны род літаратуры, але яна не супрацьстаіць ні эпасу (*гл.*) як аб'ектыўнаму аповеду пра пэўныя падзеі, ні драме (*гл.*) з яе скразным канфліктна напружаным дзеяннем. Наадварот, на працягу ўсяго развіцця літаратуры Л. кантактавала, узаемадзейнічала з эпасам і драмай. Лірычныя элементы няцяжка знайсці ў эпічных і драматычных творах (лірычныя адступленні, асаблівая эмацыянальная насычанасць твораў, прасякнутасць іх аўтарскімі пачуццямі). У сваю чаргу ў Л. можна выявіць элементы эпасу (зачаткі сюжэта) і драмы (напружанасць думкі і пачуцця, дыялагічная форма выяўлення). Зрэшты, паэзія як від мастацтва

слова з’яўляецца адным з найбольш моцных спалучальных звенняў Л., драмы і эпасу. Паэтычныя творы — гэта перш за ўсё творы лірычныя. Але не толькі. Паэзіі належаць таксама асобныя вершаваныя эпічныя (вершаваны раман, быліна, дума), ліра-эпічныя (балада, паэма) і драматычныя творы (драматычная паэма). З другога боку, сама Л. згладжвае пэўную супрацьпастаўленасць паэзіі і прозы як двух відаў літаратурна-мастацкай творчасці. Слова *лірыка* часта ўжываецца як сінонім паэзіі. І памылкі тут вялікай няма. Але не трэба забываць, што Л. можа часам карыстацца і празаічнай мовай (лірычныя адступленні ў эпічных творах, т. зв. лірычная проза). Таму графічна Л. і паэзію можна ўвасобіць у выглядзе дзвюх акружнасцей, што перасякаюцца паміж сабой. Зона іх перасячэння ахоплівае ўласна лірычную паэзію. У Л. нельга стварыць асобныя цэласныя характары, вобразы, каб перадаць праз іх заканамернасці жыцця. У той жа час індывідуалізаваны і тыпізаваны малюнак духоўнага свету сучасніка выяўляецца ў ёй у вобразе лірычнага героя паэта. Асобныя рысы гэтага героя паўстаюць з усіх твораў паэта, з усёй разнастайнасці іх жанраў. Лірычная паэзія і проза выпрацавалі мноства жанраў і жанравых разнавіднасцей (элегія, песня, загадка, галашэнне, прыказка, версэт, лірычная проза і г. д.). У залежнасці ад канкрэтнага зместу лірычных твораў адрозніваюць наступныя разнавіднасці Л.: г р а м а д з я н с к у ю, ф і л а с о ф с к у ю, м е д ы т а т ы ў н у ю, і н т ы м н у ю, п е й з а ж н у ю і с у г е с т ы ў н у ю. Падзел Л. на жанры і разнавіднасці досыць умоўны. Так, элегія можа быць не толькі сумнай, але і смешнай, сатырычнай; пейзажны верш можа мець глыбока філасофскае або востра грамадзянскае гучанне і г. д.

Лірычны герой (часам — **вобраз паэта, лірычнае «я»**) — умоўны тэрмін, якім абазначаюць вобраз, што ўзнікае ў свядомасці чытача ў выніку знаёмства з лірычнай творчасцю таго ці іншага паэта. Лірык выяўляе ў вершах свае думкі і пачуцці, настрой і перажыванні, свае адносіны да з’яў і падзей навакольнай рэчаіснасці. Але формы гэтага выяўлення могуць быць розныя, падчас нечаканыя. Таму вобраз Л. Г. нельга прасталінейна атаясамліваць з асобай паэта, перажыванні Л. Г. — з пачуццямі і думкамі аўтара. Так, у вершы «Я — калгасніца...» Я. Купалы лірычнае «я», ад імя якога вядзецца

паэтычны аповед, жаночага полу. У вершы А. Твардоўскага «Я убит подо Ржевом» Л. Г. выступае салдат, які загінуў на вайне. Паэт можа ўявіць сябе ў міжпланетным караблі і ў форме «я» выказаць пачуцці касманаўта і г. д. (р о л е в а я л і р ы к а). Разам з тым нельга лічыць, што паміж асобай паэта і яго Л. Г. значная розніца. Суадносіны паміж імі — гэта, кажучы некалькі спрошчана, суадносіны прататыпа і мастацкага вобраза-персанажа, які ствараецца, як і вобраз Л. Г., з дапамогай адбору жыццёвага матэрыялу, мастацкага вымыслу, тыпізацыі. Л. Г. раскрывае тыповыя перажыванні ў тыповых абставінах. Менавіта таму ў лірычнай творчасці асабліва вялікае значэнне набываюць грамадзянская пазіцыя, палітычны кругагляд, адукацыйны і культурны ўзровень, маральны воблік пісьменніка. Толькі перадавы па сваіх поглядах, грамадзянска актыўны, глыбока дасведчаны чалавек можа стварыць вобраз Л. Г., здольнага захапіць чытача, павесці наперад у змаганні за новую будучыню. Л. Г. найбольш поўна паўстае з усёй творчасці паэта, асобныя вершы — кожны па-свойму — узбагачаюць той тып лірычнага характару, што ўносіць у літаратуру пэўны творца. Так, вобраз дарэвалюцыйнага Л. Г. Я. Купалы — чалавека-бунтара, змагара за сацыяльнае і нацыянальнае разняволенне роднага народа — паўстае з розных лірычных твораў паэта. У адных вершах раскрываецца ўсведамленне яго сацыяльнай, нацыянальнай або чыста чалавечай годнасці («А хто там ідзе?», «Ворагам Беларушчыны», «Мужык»), у другіх — палкае жаданне грамадска-рэвалюцыйнай дзейнасці («Там», «Час»), у трэціх — свядомая арыентацыя на працоўны народ («Я не для вас...», «Адповедзь»), у чацвёртых — нязломная вера ў перамогу дабра і справядлівасці («Яшчэ прыйдзе вясна») і г. д. Вобраз Л. Г. творчасці П. Панчанкі — гэта вобраз чалавека праўдзівага, сумленнага, чалавечнага («Без чалавечнасці не будзе і вечнасці!»), які актыўна сцвярджае хараство жыцця і гэтак жа актыўна і бескампрамісна змагаецца з усім, што перашкаджае нам у жыцці.

Метад літаратурны (ад грэч. methodos — шлях даследавання, тэорыя, вучэнне) — сістэма гістарычна абумоўленых творчых прынцыпаў, якімі мастакі, блізкія па сваіх ідэйна-мастацкіх пазіцыях, кіруюцца пры адборы, абагульненні і ацэнцы жыццёвых

з’яў. Звычайна М. Л. адначасова выяўляюцца ў розных відах мастацтва слова (паэзія, проза, драматургія), а таксама ў розных мастацтвах (літаратура, жывапіс, архітэктура і г. д.). М. Л. цесна звязаны з тыпам творчасці і напрамкам літаратурным (*гл.*), у многім прадвызначае стыль пісьменніка (*гл.*). У мастацтве, у т. л. у літаратуры, гістарычна змяніліся, а падчас суседнічалі розныя М. Л.: метады старажытнай і сярэдневяковай літаратуры, барока, класіцызм, сентыменталізм, рамантызм, рэалізм, мадэрнізм. Кожнаму з іх характэрныя свае прынцыпы і сродкі адлюстравання рэчаіснасці, галоўныя героі, асноўны пафас. У беларускай літаратуры не ўсе М. Л. знайшлі аднолькавае ўвасабленне. Р э а л із м А д р а д ж э н н я, які, адмятаючы сярэдневяковую мараль, схаластыку, адкрываў свет і чалавека ў свеце, выявіўся найперш у асветніцкай дзейнасці і творчасці Ф. Скарыны (празаічныя і вершаваныя прадмовы і пасляслоўі да перакладаў асобных кніг «Бібліі»), у паэзіі М. Гусоўскага («Песня пра зубра») і інш. Асобныя рысы б а р о к а (ад італ. barocco — вычварны, дзіўны) — пышная дэкаратыўнасць, парадаксальнасць, ускладненасць, багатая метафарычнасць, імкненне здзівіць, уразіць — увасобіліся ў беларускай панегірычнай, рэлігійна-філасофскай, парадыйнасатырычнай і гумарыстычнай паэзіі 2-й палавіны XVII — 1-й трэці XVIII ст., перш за ўсё ў творчасці С. Полацкага. Што да к л а с і ц ы з м у (ад лац. classicus — узорны) з яго арыентацыяй на антычнае мастацтва, культам розуму, героямі незвычайнымі, легендарнымі (багі, цары, палкаводцы і г. д.), то ён прадстаўлены ў беларускай літаратуры своеасабліва — перш за ўсё праз асмяянне гэтага М. Л. у сатырычна-парадыйных творах «Уваскрэсенне Хрыстова», «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе». У «чыстым» выглядзе ў шматмоўнай літаратуры Беларусі канца XVII — пачатку XIX ст. ён увасобіўся ў творах на «панскіх» мовах лацінскай (М. Карыцкі), польскай (А. Нарушэвіч, Ю. Нямцэвіч, Ф. Багамолец), рускай (І. Сакольскі, І. Галянеўскі). Тэарэтычныя прынцыпы яго ў сваіх курсах паэтык распрацаваў выкладчык Полацкай калегіі М. Сарбеўскі («Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер», «Лекцыі па паэтыцы»).

С е н т ы м е н т а л із м (ад франц. sentiment — пачуццё), росквіт якога ў рускай літаратуры прыпадае на XVIII ст., у процівагу класіцызму сваю ўвагу засяродзіў на паказе чалавечых пачуццяў,

перажыванняў; героем ён абраў прадстаўніка ніжэйшых саслоўяў (шляхціц, часам селянін). У беларускай літаратуры ён часткова выявіўся ў творчасці Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча («Гапон», «Ідылія»). Дэмакратызаваць літаратуру працягваў р а м а н т ы з м (канец XVIII — 1-я палова XIX ст.), для якога важным было не саслоўнае паходжанне чалавека, а яго ўнутраны свет, моц характару, вышыня ідэалаў. Рамантызм стварыў тып героя-бунтара, проціпаставіў рэальнаму ідэальнае, завастрыў увагу на выключных характарах, падзеях, пачуццях. Першыя рамантычныя творы на беларускай зямлі напісалі А. Міцкевіч («Свіцязянка», «Рыбка», «Гражына»; ён з'явіўся родапачынальнікам гэтага М. Л. і ў польскай літаратуры), Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч («Вечарніцы», «Шчароўскія дажынкі», «Травіца братсястрыца») і інш. Своеасаблівасцю літаратурнага развіцця XIX ст. стаў пераход пісьменнікаў ад рамантызму да р э а л із м у (ад лац. Realia істотны, сапраўдны). Такі пераход, у прыватнасці, назіраецца ў творчасці В. ДунінаМарцінкевіча, які сваімі творамі «Халімон на каранацыі» (1857) і «Пінская шляхта» (1866) паклаў пачатак гэтаму М. Л. у беларускай літаратуры. На месца выключнага (у рамантызме) рэалізм паставіў т ы п о в а е — як выражэнне заканамернага ў жыцці, дыялектычную еднасць абагульненага і індывідуальнага, праўдзівае адлюстраванне рэчаіснасці. Тыповасць, праўдзівасць, сацыяльны дэтэрмінізм, гістарызм галоўныя ўласцівасці рэалізму, што выявіліся ў беларускай літаратуры ад Ф. Багушэвіча, Цёткі, Я. Коласа да П. Броўкі, П. Глебкі, А. Куляшова, П. Панчанкі, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна. У XX ст. побач з рэалізмам і рамантызмам (неарамантызм), у заходняй, а затым і ў рускай літаратуры пачынае існаваць м а д э р н із м (ад франц. moderne — самы новы, сучасны). Нараджаецца ён як філасофска-эстэтычны рух а в а н г а р д ы с ц к а г а (ад франц. avant-garde — перадавы атрад) кірунку, што не прымаў сацыяльна-гістарычнай абумоўленасці мастацтва, затым успрымаецца і як М. Л. Мадэрнізм ахоплівае пісьменнікаў шэрагу напрамкаў літаратурных, для якіх характэрна засяроджанасць выключна на ўнутраным свеце чалавека (лірычнага героя або вобразаперсанажа), сацыяльная індэферэнтнасць, падкрэслены антыгістарызм, элітарнасць, мудрагелістасць, незвычайнасць мастацкай формы (Л. Арагон, І. Бэхер, Э. Паўнд, Р. М. Рыльке, П.

Элюар, ранняя творчасць У. Маякоўскага і інш.). Асобнымі сваімі гранямі мадэрнізм аказаў уплыў на станаўленне новай беларускай літаратуры (Я. Купала, М. Багдановіч, У. Жылка, М. Танк і інш.). Некаторыя яго прыёмы, фармальныя знаходкі ў галіне вершатворчасці (вобразнасць, рытміка, фоніка) уплываюць і на сучаснае беларускае паэтычнае слова (А. Разанаў), у першую чаргу — на яго маладзейшых прадстаўнікоў (С. Адамовіч, А. Аркуш, Ю. Гумянюк, Ю. Пацюпа, І. Сідарук, А. Хадановіч і інш.).

Напрамак літаратурны — арганізацыйна-творчае адзінства групы паэтаў пэўнага гістарычнага перыяду, блізкіх па сваім светапоглядзе і мастацкай манеры. Прадстаўнікі аднаго Н. Л. распрацоўваюць агульныя матывы і тэматыку, карыстаюцца подобнымі выяўленчымі сродкамі. Творчую блізкасць яны часта замацоўваюць арганізацыйна: утвараюць літаратурную арганізацыю, выдаюць свой орган, публікуюць маніфест і г. д. Часам Н. Л. утвараюцца ў межах аднаго метаду літаратурнага (крытычны рэалізм, натуралізм, сацыялістычны рэалізм — у межах р э а л із м у; ад лац. realis — істотны, сапраўдны), падчас узнікаюць у выніку пошуку новага метаду (сімвалізм). У новай беларускай літаратуры, рэалістычнай у сваёй аснове і галоўных праявах, актыўна заявіў пра сябе к р ы т ы ч н ы р э а л н з м (В. ДунінМарцінкевіч, Ф. Багушэвіч, Цётка, М. Багдановіч, А. Гарун, раннія Я. Купала, Я. Колас і інш.) і — пазней, у савецкі час — с а ц ы я л і с т ы ч н ы р э а л н з м (тыя ж Я. Купала, Я. Колас, а таксама М. Чарот, П. Трус, У. Хадыка, П. Броўка, П. Глебка, А. Куляшоў і інш.). Пры ўсёй блізкасці гэтых Н. Л., якія адносяцца да аднаго метаду, існуе і пэўнае адрозненне паміж імі: у пафасе (асноўны пафас першага — пафас сцвярджэння, другога — пафас адмаўлення), у вядучым герої (вядучы герой літаратуры сацыялістычнага рэалізму — станоўчы, у той час як у крытычным рэалізме — адмоўны), сацыяльна-палітычнай дэтэрмінаванасці ідэй, праблем, тэматыкі пісьменніцкай творчасці у (адносна вольная дэтэрмінаванасць у крытычным рэалізме і надзвычай жорсткая, абавязкова камуністычна-партыйная — у рэалізме сацыялістычным). У канцы XIX — пачатку XX ст. у еўрапейскай мадэрнісцкай паэзіі ўзнік цэлы шэраг Н. Л.: сімвалізм, футурызм, імажынізм і інш. Усе яны ў той ці іншай ступені

зыходзілі з філасофіі д э к а д а н с у (ад франц. decadence — заняпад) — заняпадніцкай плыні ў еўрапейскай грамадскай думцы і мастацтве на пераломе XIX—XX стст. С і м в а л і з м (ад грэч. symbolon — знак) на месца мастацкага вобраза імкнуўся паставіць сімвал (*гл.*), які, на думку сімвалістаў, з'яўляецца пазакласавай і пазачасавай катэгорыяй. Сімвалісты (у Францыі — А. Рэмбо, П. Верлен, у Бельгіі — Э. Верхарн, у Расіі — В. Брусаў, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белы) прапаведавалі самацэннасць унутранага, ірацыянальнага свету, імкнуліся ўнесці ў паэзію «дух музыкі» як мастацтва найменш рацыянальнага, найменш прывязанага да канкрэтнай рэчаіснасці. Не значэнне, а гучанне слова, яго рытм, «музыка», адвольнасць асацыятыўных сувязей паміж словамі ляжалі ў аснове творчых прынцыпаў сімвалізму. У супрацьлегласць яму ф у т у р ы з м (ад лац. futurum — будучае) выяўляў сваю арыентацыю на рэчаіснасць, дакладней — на век «небаскробна-машынна-аўтамабільны». Футурысты (а сярод іх у Расіі былі У. Маякоўскі, В. Хлебнікаў, М. Асееў і інш.) увогуле слушна сцвярджалі, што будучае належыць тэхніцы, гораду, рабочаму класу. Але яны глыбока памыляліся, калі лічылі, што традыцыйнае рэалістычнае мастацтва для будучыні не прыгоднае, калі парывалі з класічнымі традыцыямі, дэфармавалі слова, разбуралі сінтаксіс, тварылі сваю «мудрагельшчыну». І м а ж ы н і з м (ад франц. image — вобраз) у аснову паэтычнай творчасці клаў самацэнную вобразнасць, паэтычны твор разумеў як своеасаблівы каталог разнастайных тропаў. Імажыністы (малады С. Ясенін, Р. Іўнеў, А. Марыенгоф, В. Шаршаневіч і інш.) на поўны сур'ёз гаварылі, што «верш — не арганізм, а хваля вобразаў, з яго можна выняць адзін вобраз, уставіць яшчэ дзесяць» (В. Шаршаневіч). У савецкі час асобныя прадстаўнікі гэтых Н. Л. (У. Маякоўскі, А. Блок, В. Брусаў, С. Ясенін і інш.) перайшлі на пазіцыі рэалізму, узбагаціўшы яго паэтыку ў галіне вобразнасці (сэнсавая паліфонія, пашырэнне межаў метафорыкі), жанраў (абнаўленне жанраў лірыкі і ліра-эпасу), вершавання (рэформа напеўнага верша, «лесвіца Маякоўскага»), кампазіцыі (новыя прынцыпы цыклізацыі вершаў), фонікі (больш глыбокае разуменне ўзаемасувязі гуку і сэнсу). У беларускай літаратуры гэтыя і іншыя Н. Л. (дадаізм, сюррэалізм, імпрэсіянізм, экспрэсіянізм і г. д.) не знайшлі пашырэння. Аднак іх уплыў у той ці

іншай ступені пазначыўся на творчасці некаторых пісьменнікаў: Я. Купалы, М. Багдановіча (сімвалізм), З. Бядулі, У. Хадыкі, У. Жылкі, давераснёўскага М. Танка (імажынізм), М. Грамыкі (футурызм), ранняга К. Чорнага, М. Зарэцкага («паток свядомасці», імпрэсіянізм). У межах таго ці іншага Н. Л. часам на падставе выкладзеных тэарэтычна адзіных мастацкіх прынцыпаў могуць узнікаць своеасаблівыя літаратурныя ш к о л ы, накшталт «тэатра абсурду» або «новага рамана» ў мадэрністычных драме і эпасе. Да такіх уласна беларускіх школ можна аднесці м а л а д н я к і з м і ў з в ы ш э н с т в а (ад назваў літаратурных аб'яднанняў «Маладняк» (1923-1928) і «Узвышша» (1926-1931). Маладнякоўцы (М. Чарот, А. Дудар, А. Вольны, А. Александровіч і інш) імкнуліся «ідэі матэрыялізму, марксізму і ленінізму ажыццявіць у беларускай мастацкай творчасці», лічылі, што мастацкі вобраз павінен аб'ектыўна адпавядаць рэальнасці. Разам з тым некаторыя з іх мастацкую спадчыну лічылі перажыткам, захапляліся арыгінальнічаннем, фармалістычным штукарствам. Узвышэнцы (К. Крапіва, У. Дубоўка, М. Лужанін і інш.), не забываючы пра грамадзянскасць літаратуры, імкнуліся да яе мастацкай дасканаласці, да таго, каб яе маглі «ўбачыць вякі і народы». Яны арыентаваліся на вусную народную творчасць, класічную літаратуру, развівалі розныя жанры, павышалі культуру беларускага верша. З другой паловы 90-х гадоў ХХ ст. асобную літаратурную школу (яе ўмоўна можна назваць б у м б а м л і т ы з м а м — па назве літаратурнага аб'яднання «Бум-Бам-Літ») імкнецца стварыць адносна невялікая група маладых беларускіх пісьменнікаў (З. Вішнёў, Джэці, В. Жыбуль, С. Мінскевіч, А. Туровіч, А. Хадановіч і інш.), якія звычайна выдаюць свае кніжкі ў серыі «Другі Фронт Мастацтваў». Асноўная кансалідуючая ідэя прадстаўнікоў гэтай школы, сфармуляваная ў некаторых публікацыях, вызначаецца як «панэстэтызм». Па сутнасці, гэта не што іншае, як прыватнае ўвасабленне ў творчай практыцы асобных прынцыпаў мадэрнізму пачатку ХХ ст. і п о с т м а д э р н і з м у — мадэрністычнага Н. Л. другой паловы ХХ ст., заснаванага на наўмысным, часта іранічным, гратэскна-сатырычным пераасэнсаванні элементаў мінулай культуры, на сваеасаблівай гульні з агульнапрынятымі традыцыямі, свядомым сінтэзе розных літаратурных узораў і розных відаў запазычанняў (гл. «Тамбурны маскіт» (Санкт-Пецярбург, 2001) З. Вішнёва, «Прыкры

крык» (Вільня, 2001) В. Жыбуля, «Лісты з-пад коўдры» (Мн., 2004) А. Хадановіча і інш.).

Пераклад паэтычны — 1) від мастацкага перакладу, як мага больш поўнае і дакладнае ўзнаўленне вершаванага твора, напісанага на пэўнай мове, тымі самымі ці функцыянальна падобнымі выяўленчымі сродкамі другой мовы; 2) мастацкі твор, што з'яўляецца семантычна-стылістычным адпаведнікам ідэйна-вобразнай структуры якога-небудзь іншамоўнага паэтычнага твора (арыгінала). Ад іншых тыпаў перакладу (грамадска-палітычнага, навуковага, тэхнічнага, ваеннага) П. П. адрозніваецца сваёй выразнай творчай сутнасцю, блізкасцю да арыгінальнай творчасці. Перакладны паэтычны твор не даслоўная копія арыгінала і не цалкам новы твор, ён — «нешта трэцяе» (А. Кундзіч), стаіць на памежжы дзвюх літаратур — з якой узнік і ў якой пачаў новае жыццё П. П. з'яўляецца своеасаблівым «актам дружбы» (М. Рыльскі) паміж народамі і пісьменнікамі розных краін, крыніцай інфармацыі пра развіццё іншамоўных культур, сродкам узбагачэння роднай для перакладчыка мовы і літаратуры, арыгінальнай яго творчасці. Рэалістычны П. П. патрабуе беражлівага стаўлення да арыгінала, захавання яго ідэйна-вобразнай структуры, асноўных стылёвых рыс і нацыянальных адметнасцей. Неабходна, каб «унутранае жыццё псракладзенага выказвання адпавядала ўнутранаму жыццю арыгінальнага» (В. Бялінскі). У майстэрскім П. П. твор аказвае на чытача такое ж уражанне, як і ў арыгінале. На характар і ўзровень П. П. уплываюць ступень развітасці ўспрымаючай нацыянальнай літаратуры, распрацаванасць літаратурнай мовы, яе разнастайных стыляў, багацце перакладчыцкіх традыцый, моўная, этнаграфічна-бытавая, культурная, палітычная і інш. блізкасць народаў, якім належаць літаратуры, з якой і на якую перакладаецца твор паэзіі. Перакладаць з блізкіх моў не лягчэй, чым з далёкіх. Тут узнікае шэраг спецыфічных цяжкасцей, звязаных з міжмоўнай аманіміяй, гіпнозам арыгінала, працай перакладчыка «на віду» ў чытача, які часта можа адразу ж параўнаць пераклад з вядомым яму арыгіналам, і інш. П. П. мае канкрэтна-гістарычны характар: перакладчык выступае не толькі як творчая індывідуальнасць, але і як прадстаўнік пэўнага часу, краіны, культуры. Таму магчыма

існаванне многіх П. П. аднаго якога-небудзь значнага твора на тую ці іншую мову. У перакладчыцкай працы вылучаюцца стадыі аналізу і сінтэзу (у рознай паслядоўнасці), таму перакладчык павінен валодаць ведамі і навыкамі вучонага-літаратуразнаўца і талентам арыгінальнага творцы. Абавязковай умовай з'яўляецца валоданне мовай арыгінала, веданне ўсёй творчасці пісьменніка, якога перакладае, краіны, сацыяльнага асяроддзя, у якіх той жыў і тварыў. Творчая індывідуальнасць перакладчыка выяўляецца ў тым, наколькі глыбока ён успрымае арыгінал і якімі сродкамі, наколькі дакладна, мастацка дасканала ўзнаўляе яго ў духу сваёй мовы. Важная перадумова высакаякаснага П. П. — блізкасць творчых прынцыпаў, пазіцый, характару таленту перакладчыка і аўтара арыгінала.

Сярод розных відаў мастацкага перакладу (пераклад прозы, мастацкай публіцыстыкі, драматургіі) П. П. вылучаецца найбольшай складанасцю. Акрамя адзначаных асаблівасцей і цяжкасцей перакладу, ёсць яшчэ іншыя: узнаўленне рытмічнага малюнка арыгінала (э к в і р ы т м і ч н а с ц ь), рыфмы і рыфмоўкі (э к в і р ы ф м е н н а с ц ь), захаванне колькасці і парадку радкоў (э к в і л і н е а р н а с ц ь), перадача паэтычных тропаў і г. д.

П. П. узнік у глыбокай старажытнасці. Сярэднія вякі, эпоха Адраджэння, XVIII і XIX стст. вылучылі шэраг выдатных перакладчыкаў і перакладазнаўцаў (М. Ламаносаў, Гётэ, Гумбальт, А. Пушкін, В. Жукоўскі і інш.). Найбольш буйныя практыкі і тэарэтыкі П. П. былога СССР — К. Чукоўскі, А. Фёдараў, С. Маршак, М. Рыльскі, М. Лазінскі, Л. Гінзбург, М. Бажан, В. Левік, Г. Гачэчыладзе, А. Кундзіч, В. Капцілаў, М. Новікава і інш.

Пачатак беларускаму перакладу паклаў Ф. Скарына, які пераклаў на старабеларускую мову і надрукаваў 23 кнігі «Бібліі» (1517-1519). Кіруючыся асветніцкімі мэтамі, ён адмовіўся ад традыцыйнага пры яе перакладзе літаралізму, унёс у тэкст пэўныя змены: ужываў вобразы з вусна-паэтычнай творчасці, народныя прымаўкі, устаўляў уласныя вершы, дадаваў свае прадмовы і г. д. Традыцыі Скарыны развівалі далей С. Будны, В. Цяпінскі, ананімныя перакладчыкі агіяграфічных твораў (зборнік «Жыціі святых»), апокрыфаў («Страцім-птах», «Пра дванаццаць пакут»), аповесцей рэлігійнага зместу («Аповесць пра трох каралёў-валхвоў»),

рыцарскіх раманаў («Александрыя», «Аповесць пра Трышчана»), гістарычных аповесцей («Гісторыя пра Атылу, караля ўгорскага», «Аповесць пра Скандэрбега») і іншых твораў. На жаль, гэтыя традыцыі ў XVIII ст. былі перапынены ў выніку паланізацыі беларускіх зямель. Новы, т. зв. вопытны, перыяд у гісторыі беларускага перакладу пачынаецца ў XIX ст. разам з нараджэннем новай беларускай літаратуры. Родапачынальнікам яго з'яўляецца В. Дунін-Марцінкевіч, які ўзнавіў пабеларуску «Пана Тадэвуша» А. Міцкевіча (1859, захавалася толькі першая частка). А. Вярыга-Дарэўскі, А. Абуховіч, А. Гурыновіч, Я. Лучына, М. Косіч, А. Ельскі і іншыя паэты развівалі галоўным чынам в о л ьн ы П. П., пры якім змяняліся паасобныя рэаліі арыгінала (час і месца дзеяння, прозвішчы герояў і г. д.). Асновы беларускага р э а л і с т ы ч н а г а П. П. заклалі Я. Купала, М. Багдановіч і Я. Колас. Я. Купала беражліва данёс да беларускага чытача непаўторны водар «Слова пра паход Ігаравы», паэзіі А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі, М. Някрасава, У. Сыракомлі, М. Канапніцкай. М. Багдановіч упершыню даў на беларускай мове ўзоры антычнай лірыкі (Гарацый, Авідзій), класічнай нямецкай, французскай і бельгійскай паэзіі (Гейнэ, Верлен, Верхарн). Я. Колас узнавіў па-беларуску «Палтаву» А. Пушкіна, «Дэман» М. Лермантава, многія творы Т. Шаўчэнкі. Класікі беларускай паэзіі пакінулі нам у спадчыну свае перакладчыцкія прынцыпы, асноўныя з якіх наступныя: перакладаць неабходна толькі тыя творы, якія здольныя ўзбагаціць родную літаратуру, культуру, развіць нацыянальную літаратурную мову; П. П. ажыццяўляецца па любові, а не па разліку; перакладчык павінен дасканала валодаць як мовай, на якую перакладае, так і мовай арыгінала; у П. П. павінен узнаўляцца стыль паэта, асноўныя нацыянальныя асаблівасці першакрыніцы; паўнацэннасць П. П. — гэта не даслоўнасць, а дакладнасць у перадачы ідэйна-вобразнай структуры іншамоўнага твора; П. П., як і арыгінал, павінен валодаць несумненнымі эстэтычнымі вартасцямі. Гэтыя і некаторыя іншыя перакладчыцкія прынцыпы развівалі далей у беларускай літаратуры К. Крапіва, П. Броўка, П. Глебка, У. Дубоўка, А. Дудар, Ю. Таўбін і інш. Асаблівага росквіту беларускі П. П. дасягнуў у другой палове XX ст., калі на поўную моц раскрыўся перакладчыцкі талент А. Куляшова (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1970 г. за пераклады твораў М. Лермантава,

«Энеіды» І. Катлярэўскага і «Спеву аб Гаяваце» Г. Лангфела), М. Танка, Р. Барадуліна (Дзяржаўная прэмія БССР імя Я. Купалы 1976 г. за арыгінальныя творы, а таксама за пераклад кнігі вершаў Г. Лоркі «Блакітны звон Гранады»), А. Зарыцкага, М. Лужаніна, Э. Агняцвет, Г. Бураўкіна, Н. Гілевіча (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1980 г. за кнігу «У добрай згодзе» і перакладчыцкую дзейнасць), А. Вялюгіна, С. Дзяргая, В. Зуёнка, А. Лойкі, П. Макаля, А. Разанава, Я. Сіпакова, У. Скарынкіна (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 2000 г. за пераклад «Боскай камедыі» Дантэ) і інш. Значныя творчыя здабыткі ёсць і ў «чыстых» перакладчыкаў — Ю. Гаўрука, Я. Семяжона (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1982 г. за перакладчыцкую дзейнасць), В. Сёмухі (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Коласа 1992 г. за пераклад «Доктара Фаустуса» Т. Мана), А. Шаўні, К. Шэрмана. Творы беларускай паэзіі перакладзены на многія мовы народаў свету. На рускую мову іх перакладалі М. Ісакоўскі, А. Твардоўскі, А. Пракоф'еў, У. Раждзественскі, Д. Кавалёў, Я. Хялемскі (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Коласа 1982 г. за пераклад беларускай паэзіі), І. Шклярэўскі, Н. Кіслік, Б. Спрынчан, В. Тарас, на ўкраінскую — М. Драй-Хмара, Г. Кочур, Д. Паўлычка, Р. Лубкіўскі, на польскую — Т. Хрусцялеўскі, Я. Гушча, З. Нядзеля, на англійскую В. Рыч, У. Мэй, на іспанскую — К. Шэрман і інш.

У апошнюю чвэрць XX ст. пачала складвацца г і с т о р ы я і т э о р ы я перакладу, у распрацоўку якой адчувальны ўклад сваімі працамі ўнеслі С. Александровіч, М. Арочка, Н. Дзянісава, Т. Кабржыцкая, М. Кенька, Я. Клімуць, П. Копанеў, Ц. Ліякумовіч, Э. Мартынава, У. Сакалоўскі, А. Яскевіч і інш. Менш інтэнсіўна, але таксама выразна заявіла пра сябе к р ы т ы к а перакладу (артыкулы, рэцэнзіі Р. Бярозкіна, А. Вярцінскага, А. Вераб'я, Н. Гілевіча, Л. Казыры, У. Калесніка, І. Чароты і інш.). Гісторыя, тэорыя і крытыка П. П. аказваюць пэўны ўплыў на перакладчыцкую практыку, ацэньваючы яе прынцыповыя здабыткі, звяртаючы ўвагу на нявырашаныя праблемы.

Стыль паэта (ад грэч. stylos — грыфель для пісання) — ідэйна-мастацкая своеасаблівасць творчасці паэта. З'яўляючыся канкрэтным увасабленнем адзінства зместу і формы, выяўляецца ў тым, пра

што (ідэі, праблемы, матывы, пафас) і як (асаблівасці мовы, рытмікі, строфікі і г. д.) піша паэт. Залежыць ад тыпу творчасці, метаду літаратурнага, якімі карыстаецца аўтар, ад яго светапогляду, творчага вопыту, агульнай культуры, мастацкіх схільнасцей. Так, стыль Я. Купалы мы вызначаем як рамантычны, у той час як стыль Я. Коласа — рэалістычны. Аднак гэта — самае агульнае вызначэнне С. П. Толькі канкрэтны аналіз можа паказаць, што характэрна для стылю таго ці іншага паэта, чым адзін паэт адрозніваецца ад другога (А. Куляшоў ад П. Броўкі, П. Панчанка ад М. Танка, Р. Барадулін ад А. Вярцінскага і г. д.). Часам С. П. разумеюць вельмі вузка — толькі як моўную выяўленчую сістэму паэта. Здараецца, што гэтым тэрмінам абазначаюць ідэйны змест творчасці, у той час як С. П. — гэта вобразны змест ці, інакш, змястоўная вобразнасць. Паэты, блізкія сваім стылем, у межах аднаго метаду мастацкага могуць утвараць с т ы л ё в у ю п л ы н ь. Вядучымі стылеўтваральнымі фактарамі ў дадзеным выпадку становяцца кампаненты зместу або формы ці тыя і другія разам. «Ціхая», «гучная», асацыятыўна-метафарычная, канкрэтна-аналітычная, выяўленча-апісальная, дыдактычна-павучальная, медытатыўная паэзія — гэтыя і іншыя ўмоўныя тэрміны, што сустракаюцца ў сучасных крытычных працах, выкліканы да жыцця спробай акрэсліць стылёвыя плыні сённяшняй паэзіі.

Сувязі паэтычныя — творчыя ўзаемасувязі паміж паэтамі, паэзіяй асобных нацый, эпох, краін. Існуюць тры віды С. П.: кантактныя, генетычныя, тыпалагічныя. Пад к а н т а к т н ы м і маюцца на ўвазе ўсе формы непасрэдных сувязей: пераклад паэтычны (*гл.*), асабістыя сувязі паэтаў, крытычныя водгукі аднаго аўтара пра другога і г. д. Г е н е т ы ч н ы я С. П. складаюць наследаванне, уплывы, запазычанні. Кожны нацыянальны паэт наследуе багатую эстэтычную спадчыну папярэдніх эпох у выглядзе сістэм вершавання, спосабаў рыфмоўкі, відаў рыфм, строфаў і г. д. Паэты-папярэднікі стварылі пэўныя ідэйна-мастацкія т р а д ы ц ы і (ад лац. traditio — перадача). Так, асноўныя паэтычныя традыцыі Я. Купалы, Я. Коласа і М. Багдановіча — гэта рэалістычнасць адлюстравання рэчаіснасці, адзінства патрыятычнага і інтэрнацыянальнага, глыбокая народнасць і высокая ідэйнасць,

адпаведнасць зместу і формы. Апрача гэтага, у спадчыну класікі пакінулі багатыя традыцыі, што датычацца культуры верша. Пры н а с л е д ав а н н і немагчыма выявіць канкрэтнага паэта-спадчынніка, у якога паэт-нашчадак пераняў той ці іншы кампанент зместу або формы. Нельга, скажам, назваць канкрэтнага творцу, ад якога сучасны беларускі санетапісец А. Звонак наследаваў гэты від верша. У той жа час літаратуразнаўчы аналіз можа выявіць у п л ы ў, пры якім адзін паэт адчувае ўздзеянне другога, запазычваючы ў яго не надта істотныя моманты. У прыватнасці, верш Я. Купалы «А хто там ідзе?» паўплываў на творчасць многіх паэтаў, не толькі беларускіх, прадвызначыўшы тэматыку, праблематыку і вобразы асобных іх твораў. Што да з а п а з ы ч а н н я, то пры ім захоўваюцца асноўныя, дамінантныя рысы першакрыніцы, хоць твор мае самастойнае значэнне. Такімі запазычаннямі з'яўляюцца «пералажэнні» баек І. Крылова, зробленыя на пачатку XX стагоддзя М. Косіч. Яны адначасова і арыгінальныя творы, і пераклады. Наследуючы прагрэсіўныя традыцыі папярэднікаў, паэты імкнуцца іх панаватарску развіць. Н а в а т а р с т в а — гэта творчае развіццё паэтам лепшых рыс творчай спадчыны. Так, наватарства М. Танка ў галіне вершавання ў тым, што ён значна пашырыў выяўленчыя магчымасці беларускага верша: развіў далей традыцыйныя для беларускай паэзіі танічную і сілаба-танічную сістэмы вершавання, арганічна засвоіў, абжыў верлібр. Т ы п а л а г і ч н ы я С. П. — гэта ідэйна-мастацкія супадзенні ў паэзіі розных народаў, абумоўленыя не ўплывам аднаго народа на другі, а блізкасцю іх жыццёвых абставін, цыклічнасцю развіцця мастацкай культуры. На ўзбоччы С. П. стаіць э п і г о нс т в а (ад грэч. epigonos — народжаны пасля, нашчадак) — сляпое капіраванне паэтычных узораў, нязначная творчая перапрацоўка іх, і п л а г і я т (ад лац. plagium — крадзеж) — літаратурны крадзеж, публікацыя паэтам чужых твораў ці ўрыўкаў з іх пад сваім імем.

Тэрмін (лац. terminus — мяжа, граніца, пагранічны знак) — асобнае слова або словазлучэнне, якое выяўляе пэўнае, дакладна акрэсленае паняцце ў навуцы, тэхніцы і культуры. Істотнай асаблівасцю Т. з'яўляецца іх адназначнасць, адсутнасць у іх экспрэсіўнай афарбоўкі. Т. падзяляюцца на агульнаўжывальныя

(ужываюцца ў розных галінах ведаў: аперацыя, асіміляцыя, метад, сінтэз і г. д.) і спецыяльныя (ужываюцца ў пэўных галінах навукі ці культуры). Сукупнасць спецыяльных Т. называецца т э р м і н а л о г і я й. Да літаратуразнаўчай тэрміналогіі адносяцца такія словы-паняцці, як літаратурны род, жанр, кампазіцыя, камедыя, сюжэт, эпас і г. д. Тэрміны паэтычныя — асобная састаўная частка літаратуразнаўчай тэрміналогіі. Сюды ўваходзяць словы, якія вызначаюць агульныя паняцці паэзіі (верш, паэзія, паэтыка), а таксама яе лексіку (сінонімы, неалагізмы, архаізмы), вобразны лад (метафара, эпітэт, алегорыя), рытміку і метрыку (рытм, сілаба-танічны верш, дольнік), строфіку (страфа, катрэн, санет), фоніку (алітэрацыя, асананс, эўфонія), рыфму (манарыфма, бедная рыфма, пантарыфма), паэтычны сінтаксіс (бяззлучнікавасць, перанос, недасказ), жанры і віды верша (элегія, балада, акраверш). Часам паэтычныя Т. уваходзяць у сам вершаваны твор:

Вершы мае — часовыя прыстанішчы,
Якія я будую ўсё жыццё.
Але пасля таго, як заб'ю
Апошні цвік у рытмы,
Устаўлю вокны ў строфы,
Навешу дзверы на цэзуры,
Прымацую клямку да pointe —
У гэтым доме
Ужо мяне не шукайце.

(М. Танк)

Трэба мець на ўвазе, што асобныя літаратуразнаўчыя Т. не адпавядаюць усім патрабаванням, якія да іх прад'яўляюцца. Так, некаторыя з іх рознымі літаратуразнаўцамі тлумачацца парознаму (напрыклад, жанр, свабодны верш, бедная рыфма), маюць рознае сэнсавае напаўненне ў залежнасці ад часу іх ужывання (эпіграма, эпітафія, ода) або ад канкрэтнай вершаванай сістэмы, дзе яны сустракаюцца (гекзаметр, пентаметр у метрычнай, з аднаго боку, і сілабатанічнай сістэме вершавання — з другога). Усё гэта ўскладняе літаратуразнаўчы аналіз, прыводзіць часам да тэрміналагічнай блытаніны. Менавіта таму ад кожнага літаратуразнаўчага слоўніка патрабуецца не толькі як мага паўней ахапіць сукупнасць пэўных тэрмінаў, але і прывесці іх у пэўную сістэму, вытлумачыць, па магчымасці, дакладна і адназначна.

ЛЕКСІКА ПАЭТЫЧНАЯ ТРОПЫ

Лексіка паэтычная (ад грэч. lexis — слова, выраз) — слоўнікавы склад якога-небудзь твора паэзіі або ўсёй мастацкай творчасці таго ці іншага паэта. Матэрыялам і інструментам кожнага пісьменніка з'яўляецца мова пэўнага народа ў яе літаратурнай разнавіднасці. Аднак задачы паэзіі, яе спецыфіка як мастацтва слова прадвызначаюць і некаторыя адрозненні паэтычнай мовы ад літаратурнай у галіне лексікі, сінтаксісу (*гл.:* сінтаксіс паэтычны), гукавой арганізацыі (*гл.:* фоніка, інтанацыя). Больш таго, лексічны, сінтаксічны і гукавы склад мовы паэзіі і мастацкай прозы пэўным чынам розняцца паміж сабой. Як слушна заўважыў М. Бахцін, «толькі ў паэзіі мова раскрывае ўсе свае магчымасці, бо патрабаванні да яе тут максімальныя... паэзія быццам выціскае ўсе сокі з мовы, і мова перавышае тут самую сябе». Дзякуючы вершаванай мове, якой звычайна карыстаецца паэзія, кожнае слова ў паэтычным творы навідавоку, інтанацыйна і рытмічна вылучана. Ды і наогул колькасць слоў тут невялікая (у параўнанні, скажам, з творамі прозы). Таму вартасць кожнага слова і яго адчувальнасць у паэтычным кантэксце надзвычай высокія. Гэтым тлумачыцца вялікая адказнасць паэта за выбар слова, за яго сэнсавае напаўненне і гучанне. Вось чаму сапраўдныя паэты надзвычай уважліва ставяцца да кожнага слова, старанна вывучаюць мову народа, беручы з яе ўсё лепшае, пры неабходнасці займаюцца ўласнай словатворчасцю, звяртаюцца да запазычвання з іншых моў. Паэт заўсёды павінен памятаць, што ён не толькі ахоўнік чысціні і багацця роднай мовы, але і памнажальнік гэтага багацця. Л е к с і к о н п а э т а (слоўнікавы склад яго мовы) звычайна налічвае некалькі дзесяткаў тысяч слоў, хаця можа быць і не такі вялікі. Так, у мове Ф. Скарыны прыблізна 9 500 слоў і словаформаў, у Я. Купалы і Я. Коласа — каля 30 000 (для параўнання: у Шэкспіра — 15 000, у А. Пушкіна — 20 000, у Т. Шаўчэнкі — 10 000). Пра лексічнае багацце майстроў мастацкага слова сведчаць, у прыватнасці, с л о ў н і к і м о в ы п і с ь м е н н і к а (А. Пушкіна, А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі і інш.; *гл.*: слоўнік). У руках беларускіх паэтаў — адна з самых багатых, мілагучных, старажытных індаеўрапейскіх моў, якая захавала нямала асаблівасцей лексічных, арфаэпічных,

марфалагічных, сінтаксічных не толькі праславянскіх, але нават стараіндыйскіх (санскрыт). Хораша пра беларускую мову сказаў паэт з абсалютным моўным слыхам Рыгор Барадулін:

Беларускае слова ад Бога.
Слову нашаму Бог дапамог.
Хто не любіць яго, ад тога
Назаўсёды адвернецца Бог.

Паэты з пэўнымі мастацкімі мэтамі звяртаюцца да сінонімаў, антонімаў, амонімаў, паронімаў, амографаў, амафонаў, фразеалагізмаў, паэтонімаў, да ўсяго лексічнага багацця нацыянальнай мовы. Як і мастацкая літаратура наогул, паэзія, апрача агульнаўжывальнай лексікі, карыстаецца і вузкаўжывальнай: гістарызмамі, неалагізмамі, дыялектызмамі, жарганізмамі, вульгарызмамі, варварызмамі і інш. Выкарыстанне вузкаўжывальных слоў заўсёды павінна быць абумоўлена тымі ці іншымі мастацкімі задачамі. Злоўжыванне імі, нематываванае ўвядзенне ў паэтычны кантэкст адразу заўважаецца чытачамі (слухачамі), рэзка зніжае мастацкае ўздзеянне твора. Зрэшты, гэта адносіцца да ўсёй Л. П. У вершы могуць ужывацца нават граматычна няправільныя формы, але сама гэтая няправільнасць павінна быць абумоўлена пэўнымі выяўленчымі задачамі.

Вось урывак з верша У. Караткевіча «Заяц варыць піва»:

З зайчыхай вып'юць па маленькай
І дзеткам трошкі паднясуць,
Тужлівым галаском таненькім
«Цвіцела морква» завядуць.

Падкрэслены выраз — адступленне ад літаратурнай нормы («цвіла морква»). Аднак гэтае адступленне не выпадковае, а матываванае мастацкай задачай: праз экспрэсію граматычнай няправільнасці дапамагчы стварыць ва ўяўленні чытача (слухача) яскравы зрокава-слыхавы вобраз бяскрыўднай заечай сям'і «перад халоднаю зімой», выклікаць пачуццё жалю да яе («Пабачыш — не гані з абсады, Дай хоць на гэты дзень спакой...»).

Мова паэзіі — эмацыянальна афарбаваная. Таму ў ёй вялікая роля належыць экспрэсіўным моўным формам, што перадаюць эмацыянальны стан лірычнага героя паэта. Намнога большае значэнне ў ёй, у параўнанні з мовай прозы і літаратурнай мовай

увогуле, мае сістэма пераносных значэнняў слоў — тропаў. У паэзіі назіраецца своеасаблівая канцэнтрацыя тропаў, якія адыгрываюць тут незаменную выяўленчую ролю. Менавіта ў сістэмах прамых і пераносных значэнняў слоў і ўвасабляецца перш за ўсё змест паэтычнага твора.

Троп (ад грэч. tropos — паварот; зварот, вобраз) — слова ці моўны выраз, ужытыя ў пераносным значэнні. У Т. на аснове нейкіх агульных рыс супастаўляюцца дзве з'явы, адна з якіх характарызуецца праз прыметы другой. Ужываюцца Т. і ў размоўнай мове, але асноўная сфера іх бытавання — мастацкая літаратура, асабліва паэзія. Яны дапамагаюць лаканічна і вобразна выявіць сутнасць з'явы, індывідуалізаваць яе, даць ёй ацэнку. Т. — не «акраса», а адзін са сродкаў вобразнага пазнання жыцця, спосаб узбагачэння літаратурнай мовы новымі сэнсавымі адценнямі. Не дзіва таму, што паэты адчуваюць арганічную патрэбу ў Т.:

Радок сухі — без лісцяў голле,
А вобраз аздабляе шмат,
Ах, каб збіралася іх болей,
Ды каб усе на добры лад!
(П. Броўка. «Багата, родная ты мова...»)

Здольнасць мысліць арыгінальнымі Т. — першая прыкмета сапраўднага паэта. Пры гэтым Т. добра самахарактарызуюць творцу: ступень яго таленавітасці, сацыякультурнае і прыродна-кліматычнае асяроддзе яго пражывання, больш таго — ступень яго адукацыі, характар прафесіі, прыналежнасць да літаратурнага напрамку, часам — узрост, псіхічны стан і г. д. Кожны з Т. — гэта своеасаблівая маленькая міфалагема, з нейкім дамінантным аб'ектам выяўлення ў цэнтры яе. Вось некаторыя вобразныя міні-міфалагемы Р. Барадуліна: *дрэва* жыцця, сыноўняй удзячнасці, купалаўскае, ракі, пазнання, даверу, цярпення (усяго — звыш 100 міфалагем); *рака* — часу, мовы, маленства, сталасці, жыцця, праславянская, чалавечага болю, беларускасці (каля 200); *драчы* — крычаць, рыпяць, надсадна скрабуць, крояць змрок густы, горла дзяруць (звыш 200). Самахарактарыстыка паэтаў праз Т. добра відна пры супастаўленні вобразных міфалагем з адным нейкім аб'ектам выяўлення, скажам — *месяцам.* Пра гэта — верш У. Скарынкіна

«Месяц»:

Галоднаму месяц на небе
Здаецца акрайчыкам хлеба,
Сонцам нясцерпным — совам,
А кавалям — падковай,
Дудкаю — пастухам,
Лодкаю — рыбакам,
Жнеям — сярпом увішным…

Прафесія, занятак, умовы жыцця творцаў, псіхалогія суб'екта ці аб'екта выяўлення — у наступных Т.: «Ой, узыдзі, узыдзі, ясны месяцу, Як *млынава кола*» (Нар. песня); «Вылежвалася днём, няйначай, Яно, нібы папар, і ўжо Маладзічок у хмарах скача, Як па няўдобіцы *плужок*» (В. Гардзей. «Начное неба»); «Паволі векавы цалік Сусвету Арэ *халодны плуг* маладзіка» (З. Марозаў. «…Змяркання час»); «Высокі месяц — *медны кацялок* — Паказваецца ціха з-за аблок» (С. Гаўрусёў); «А поўня, як *таблетка*, На далані начы» (М. Бусько. «Фельчарка»); «Маладзік, як *пілотка*… У казарме — адбой…» (К. Ільюшчыц); «Ад кропкі маленькай гнязда чмяля Да маладзіковай *коскі*…» (Р. Барадулін); «Месяц, як *штамп цэнзуры* на паштоўцы, жаўцее» (Яніс Рыцас. «Сёння»); «*Галавешкаю* ўвысь Нехта кінуў над горадам месяц» (М. Танк. «Мы ў свой горад прыйшлі»)… Пры ўсёй рознасці бачання аб'екта выяўлення, усе гэтыя Т. вызначаюцца большай ці меншай рэалістычнасцю. Але ўжо зусім іншы, імпрэсіяністычны, малюнак з'явы — у паэта 20-х гадоў XX ст. В. Маракова: «*Срэбны месяц каханнем гарыць*» («…Тут так хораша»); «*Хай тады белы месяц над сіняй ракой Упадзе на ваду залатым васільком*» («…Пеў пякучыя песні свае салавей»); «*Упаў срабрысты месяц на калені, Стаў цалаваць магільныя крыжы*» («Дзяўчыне»); «*У хмарцы курчыўся месяц ад болю*» («Муляр»); «*На эстрадзе неба месяц выступаў*» («Мая паэма»)…

Адрозніваюць Т. простыя: эпітэт, параўнанне і складаныя: метафара, зваротная метафарызацыя, паэтычны этымалагізм, метанімія, сінекдаха, гіпербала, літота, сімвал, алегорыя, іронія, гратэск, перыфраза. Часам вылучаюць два тыпы Т. — к а н к р э т н а п а ч у ц ц ё в ы я і ў м о ў н а а с а ц ы я т ы ў н ы я. Т. першага тыпу ўлічваюць канкрэтнасць і рэальнасць адзнак з'яў ці прад-

метаў, што ўспрымаюцца з дапамогай асацыятыўных магчымасцей органаў пачуццяў — зроку, слыху, смаку, абаняння і асязання (*серп месяца, зялёнае полымя дрэў, эпохі бас густы*), другога — вызначаюцца вялікай доляй умоўнасці, апелююць да здольнасцей лагічнага мыслення чалавека, ведаў, жыццёвай дасведчанасці (*парог, вычасаны з успамінаў; карціны, намаляваныя сціснутымі кулакамі, вачамі беспрацоўных, камянямі барыкад; страха тваіх шорсткіх далоняў*). Часам другі тып Т. звязваюць толькі з сучаснай паэзіяй. Аднак умоўна-асацыятыўныя вобразы, у аснове якіх найчасцей ляжаць метанімічныя суадносіны паміж з'явамі і прадметамі рэчаіснасці, у значнай ступені былі характэрныя яшчэ для самых даўніх фальклорных твораў. Вось прыклад з беларускай народнай песні:

Паарала дзяўчыначка мысленькамі поле,
Чорнымі вачыма дый завалачыла,
Дробнымі слязамі ўсё поле зрасіла.
— Ой мой мілы, глуміўся ты мной:
Сеяў палын на маім сэрцы
Ды клаў агонь на маіх плячах,
Рабіў скрыпкі ды з маіх ручак,
Увязваў каня да маіх косак,
Пушчаў рэчкі з маіх вочак.

Маючы на ўвазе такі тып вобразнасці, М. Танк яшчэ ў 1938 г. пісаў у артыкуле «Крыніцы нашай творчасці»: «Не станаўлюся ў абарону хвараблівага фабрыкавання адарваных ад жыцця, ад зместу метафараў. Але, з другога боку, абаронцам «прасціні» не радзіў бы хавацца за народную творчасць, бо там, хіба як нідзе, і можна спаткаць такую вобразнасць, да якой часта далёка так «грэшным» нам. Вось прыклады: «А ўзышло маё гора густымі кустамі, зацвіло маё гора рознымі цвятамі...», «Засеяла дзяўчынанька думанькамі поле...», «Ой, дагнала свае леты ля зялёнага мосту», «Сакатала сонейка ды за лес заходзячы» і тысячы іншых, зачэрпнутых з народнай паэзіі. Выкарыстанне гэтага багацця (зразумела, не беспасрэднае перапісванне, але творчая перапрацоўка гэтага матэрыялу) шмат бы ўліло новых мастацкіх вартасцяў у сучасную паэзію». Безумоўна, гэтыя развагі народнага паэта Беларусі актуальныя і для нашага часу. Не трэба, аднак, абсалютызаваць той ці іншы тып Т. Наяўнасць Т. у паэзіі залежыць ад характару таленту паэта,

стылёвага кірунку творчасці, канкрэтнай ідэйна-мастацкай задумы, зместу твора. Багацце Т. прадвызначае м е т а ф а р ы ч н ы с т ы л ь паэзіі, поўная або частковая адсутнасць іх — а ў т а л а г і ч н ы («бязвобразны»). У творчасці нават аднаго паэта могуць быць поруч і метафарычныя і аўталагічныя вершы. Паэт можа эвалюцыяніраваць ад аднаго вобразнастылёвага кірунку да другога. Так, М. Танк, які ў свае маладыя гады горда заяўляў: «У мяне кожны радок — гэта метафара», у сталыя гады ўсё часцей прыходзіў да аўталогіі.

У значэнні тэрміна «троп» у літаратуры нярэдка ўжываецца слова *вобраз.*

Абрэвіятура (італ. abbreviatura, ад лац. Brevis кароткі) — слова, утворанае з пачатковых гукаў або літар слоў, што ўваходзяць у пэўнае словазлучэнне (БДУ, ЧАЭС, РБ і г. д.). У паэзіі А., як правіла, стаяць у рыфме, што дае магчымасць падкрэсліць паняцце, якое яны абазначаюць. Незнаёмыя або новыя А. звычайна паэтычна расшыфроўваюцца ў тэксце. Напрыклад:

БЗВ — Бог Заклікаў Вас,
Беларускага Войска воі.
БЗВ — так чытае час:
Беларусь Заваюе Волю!

БЗВ — Быць Заўжды Вякам
Даўжнікамі ў крывіцкай славы.
Нашай не аддамо чужакам
Ні сцяжыны, ані канавы.

(Р. Барадулін. «БЗВ»)

А. ужываюцца ў вершах розных жанраў, у тым ліку і сатырычных:

Сцішыліся *РАППы,*
Голасу ні-ні.
Шумныя *БелАППы*
Поўны цішыні.

(Я. Колас. «Памяці нябожчыкаў»)

Часам А. называюць і складанаскарочаныя словы тыпу *Белпрамбудбанк, калгас* і г. д.

Адухаўленне, або **празапапея** (грэч. prosopopoiia, ад prosopon — твар і роіыо — раблю),— разнавіднасць метафары, перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы, абстрактныя паняцці, з'явы прыроды, рэчы. У аснове А. ляжаць анімістычныя ўяўленні старажытнага чалавека, які ўсе прадметы навакольнага свету надзяляў здольнасцю мысліць і адчуваць. Прыём А. часты не толькі ў вуснай народнай творчасці (казках, песнях і інш.), але і ў пісьмовай паэзіі. Напрыклад:

А у нас на дрэвах срэбная луска:
Білі з хмары першыя фантаны.
Глоткі вуліц дождж прапаласкаў,
І яны рыкаюць апантана.
(П. Панчанка. «Пачатак вясны»)

Бачу я дарогу тую,
Па якой юнацтва йшло.
Песня,
Я тваё цалую
Галубінае крыло
(А. Александровіч. «Галубінае крыло»)

Аксімаран, або **аксюмаран** (ад грэч. oxymoron — дасціпнабязглуздае),— спалучэнне супрацьлеглых разуменняў, якія лагічна выключаюць адно другое, але ўжытыя разам даюць новае паэтычнае ўяўленне (*разумны дурань, жывы труп, звонкая цішыня* і г. д.). Часам А. выкарыстоўваецца ў загалоўку твора («Смутная радасць» М. Лужаніна) ці нават усёй кнігі («Гарачы снег» А. Наўроцкага). У паэзію заўсёды прыносіць элемент нечаканасці. Напрыклад:

Ці доўга было гэта? Можа, хвіліна,
Можа, паўвека, а можа, больш…
Але пакінула ты, дзяўчына,
Смутную радасць і *светлы боль.*
(М. Лужанін. «Смутная радасць»)

Алегорыя (ад грэч. allos — іншы і agoreuo гавару) — паэтычнае іншасказанне, у якім думка ці паняцце перадаецца праз абмалёўку пэўных прадметаў, з'яў рэчаіснасці. А. нагадвае метафару, у аснове якой тое ж перанясенне значэнняў на аснове падабенства, але ў

адрозненне ад метафары ахоплівае не частку твора, а ўвесь твор цалкам. Алегарычныя вобразы сустракаюцца ў розных відах мастацтва: жывапісе, скульптуры, літаратуры і інш. Яшчэ ў старажытнасці быў вядомы шэраг алегарычных вобразаў: вагі — правасуддзе, сэрца — любоў, крыж — вера і г. д. Асабліва пашырэнне набыла А. у мастацтве слова. У фальклоры, напрыклад, нямала алегарычных вобразаў жывёл, якія выступаюць носьбітамі пэўных чалавечых рыс: ліса — хітрасці, заяц — баязлівасці, асёл — упартасці і г. д. Алегарычны сэнс маюць некаторыя прыказкі і прымаўкі (*Найшла каса на камень. Валачыў воўк, павалакуць і воўка*), народныя песні (напрыклад, смерць у іх нярэдка падаецца ў алегарычным вобразе вяселля), казкі, асабліва т. зв. жывёльны і раслінны эпас. У пісьмовай літаратуры А. часта выступае як сродак узмацнення паэтычнай выразнасці, канкрэтызацыі вобразнага мыслення. Яшчэ Кірыла Тураўскі (XII ст.) у сваіх славутых «словах» і прытчах выкарыстоўваў алегарычныя малюнкі прыроды (вясна, зіма, восень), выяўляючы праз іх той ці іншы стан духоўнага і фізічнага жыцця чалавека. Такія літаратурныя жанры, як байка, казка, прытча, амаль цалкам пабудаваны на А. Да А. часта звяртаўся Я. Колас («Казкі жыцця», асобныя аўтарскія адступленні ў «Сымоне-музыку», «Рыбаковай хаце»). Вялікае ўздзеянне аказвалі на працоўных алегарычныя творы Цёткі — апавяданне «Прысяга над крывавымі разорамі», верш «Мора» і інш. Да А. у дарэвалюцыйны час нярэдка звярталіся як да своеасаблівай э з о п а в а й м о в ы — іншасказання, што давала магчымасць выказаць ва ўмовах жорсткай цэнзуры самыя прагрэсіўныя думкі. Такой эзопавай мовай карысталіся Ф. Багушэвіч («Хмаркі»), Я. Купала («Яшчэ прыйдзе вясна»), М. Багдановіч («Пагоня»), Ц. Гартны («Сявец»), А. Гурло («Не гасіце агнёў») і іншыя пісьменнікі. А. знайшла шырокае прымяненне перш за ўсё ў байках. Аднак падчас яна сустракаецца і ў іншых жанрах — лірычных, ліра-эпічных, эпічных і нават драматычных. Так, у паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады» выкарыстаны разгорнуты алегарычны малюнак хлебаробскай працы, які выразна перадае жудасць фашысцкіх зверстваў:

Пакасілі яго кулямёты,
Усё пакасілі,
А тупыя нямецкія боты

Яго змалацілі.
Танкі гусеніц жорнамі
Жыта пасля памалолі,
Коні потныя чорныя
Хлеб замясілі на полі.

Гэтыя радкі выклікаюць па асацыяцыі вядомы алегарычны малюнак жніва са «Слова пра паход Ігаравы»: «На Нямізе снапы сцелюць галовамі, малоцяць цапамі сталёвымі, жыццё кладуць на таку, душу веюць ад цела. Нямігі крывавыя берагі не дабром былі засеяны, засеяны былі касцямі сыноў рускіх» (пераклад Я. Купалы). У невялікім лірычным вершы Р. Барадуліна «Тэст пацвердзіўся» працэс творчасці (пісанне вершаў) увасабляецца ў алегарычным вобразе сяўбы:

З відна да цямна
Ару я даволі
І сею уволю:
Насенне чорнае, Белае поле.
Што родзіць не густа —
Мая віна!

Да А. блізка стаіць сімвал, які, аднак, адрозніваецца ад яе шматзначнасцю.

Алюзія (ад лац. allusio — намёк, жарт) — намёк у паэтычным творы на агульнавядомы факт гістарычнага ці бытавога характару. Так, у вершы П. Панчанкі «Паэзія» ёсць наступная страфа:

Кажуць, непатрэбшчына —
Рыфмы нават геніяў.
А што рабіць з трэшчынай?
Помніце?
Гейнэ.

Беларускі паэт апелюе да вядомага вобразнага выказвання класіка нямецкай літаратуры: усе трэшчыны свету праходзяць праз сэрца паэта. Веданне гэтага выказвання дае магчымасць выявіць у згаданых вершаваных радках глыбокі паэтычны сэнс. Некаторыя вершы цалкам засноўваюцца на А. Да ліку іх адносіцца верш А. Вярцінскага «Размова з данайцамі», у якім абыгрываецца вядомы крылаты выраз «падносіць данайскія дары», г. зн. дарыць нешта з

пэўным разлікам. Да выслоўя Дэкарта «Я мыслю — значыць я існую» ў сваім вершы «Іронія» адрасуецца У. Жылка:

І як не правы ты, Дэкарт!
Далі мне есці, я каштую
І чуюся, што нешта варт:
Я ем, і я — ужо існую.

Злоўжыванне А. можа прывесці да своеасаблівай зашыфраванасці, невыразнасці сэнсу твора.

Амонімы (ад грэч. homos — аднолькавы і onyma — імя) — словы, якія аднолькава гучаць і пішуцца, але маюць розныя значэнні. Напрыклад: *каса* — 1) заплеценыя валасы; 2) доўгі мыс у моры; 3) прылада для касьбы травы; 4) селязёнка. У паэзіі А. часта ўжываюцца ў сатырычных творах. Вось як арыгінальна А. выкарыстаў К. Крапіва ў эпіграме «Да ноты Керзана» (Керзан — англійскі палітычны дзеяч, які ў 1923 г. прад'яўляў ультыматум Савецкай дзяржаве):

Добра Керзан піша *ноты* —
Проста люба паглядзець,
Ды няма у нас ахвоты
Па ягоных *нотах* пець.

Часам паэтычны вобраз ствараецца дзякуючы своеасаблівай «расшыфроўцы» А.:

Не сядай, Вовачка, блізка сцяны,
Нашы дзяўчаты — *круцялі.*
Нашы дзяўчаты — *круцялі:*
Круцяць дзірачкі праз сцяну.
(Нар. песня)

Мастацкі эфект дасягаецца і выкарыстаннем міжмоўных А. — слоў і выразаў, якія ў зразумелых для чытача мовах (напрыклад, беларускай і рускай, беларускай і польскай, беларускай і ўкраінскай) гучаць аднолькава, але маюць розны сэнс ці стылістычную афарбоўку. Калісьці М. Багдановіч, гаворачы пра розніцу паміж беларускай і рускай мовамі, падабраў цэлы шэраг такіх слоў-А. (качка — качка, гуляць — гулять, плот — плот і інш.). Я. Купала ў «Тутэйшых» польска-беларуска-рускую міжмоўную аманімію (donosiciel — даносчык — доносчик) выкарыстаў дзеля сюжэтнага завастрэння трагікамедыі. Часам выдаюцца слоўнікі міжмоўных

амонімаў і паронімаў. Вось прыклад выкарыстання міжмоўнага А. ў жарце Р. Барадуліна з яго кнігі «Здубавецце»: «Да ўрача прыйшла жанчына ў гадах. Урач гаворыць, як і належыць «вучонаму» чалавеку, толькі па-расійску. Ставіць шклянку з вадой і кажа: «*Пей!*» Жанчына і *запела*: «Пасею гурочкі...» Відам А. з'яўляюцца т. зв. г р а м а т ы ч н ы я А., або а м о г р а ф ы, — розныя па значэнні словы, што супадаюць у напісанні, але разыходзяцца ў гучанні (*мука — мука, гадз ць — гадзіць*), а таксама ф а н е т ы ч н ы я А., або а м а ф о н ы, — словы і словазлучэнні, аноькавыя па гучанні, але розныя ў напісанні (*лёт — лёд, газ — гас, душ — дуж, затым — за тым, урад — у рад*). Усе віды гэтых лексем з рознымі мастацкімі задачамі выкарыстоўваюцца ў паэзіі, асабліва часта — ў рыфмах аманімічных, амаграфічных і амафонных (*гл.*).

Антанамазія, або **антанамасія** (грэч. antonomasia), — замена імя вядомай асобы назвай прадмета ці з'явы, што з ёй непасрэдна звязаны. Так, у наступных радках верша К. Крапівы «Гебельс брэша — вецер носіць» прозвішча Гебельса не называецца, але выразна падразумяваецца: «Каб прыкрасіць крыху справы Гітлераўскай банды, У Берліне ёсць плюгавы *Доктар прапаганды».* А. называецца таксама і ўжыванне ўласных імён замест агульных разуменняў: «Свет, у якім мы жывём — Не наш. Яго даўно закаханыя параздавалі Сваім *Дульцынеям, Джульетам»* [г. зн. сваім каханым] М. Танк.

Антонімы (ад грэч. anti — супраць і onyma — імя) — словы з супрацьлеглым значэннем: *высока — нізка, далёка — блізка, ноч — дзень, салодкі — горкі* і г. д. Сустракаюцца нярэдка ў фальклорных творах — казках, песнях, прыказках і прымаўках («На языку *мядок*, а на сэрцы — *лядок*», «Есць — *пацее*, а працуе — *мерзне*»). У паэзіі часта выкарыстоўваюцца ў назвах вершаў, паэм і нават асобных кніг, ляжыць у аснове кампазіцыйнага прыёму супрацьпастаўлення. Да антанімічнасці любіў звяртацца Я. Купала («Бот і лапаць», «Ён і яна», «Яна і я», «Тут і там», «Так... не» і інш.; «Сярод *сваіх* і *чужакоў* Яна мне ласкай матчынай»; «І ў *белы дзень*, і ў *чорну ноч* Я ўсцяж раблю агледзіны...» — «Спадчына»). Часам на А. «трымаецца» ўвесь верш, як, напрыклад, «Ці ачнёмся?» Н. Гілевіча:

Чужое, разбойнае, хамскае
Гвалтуе, дратуе, таўчэ,
А роднае, свойскае, наскае
Бязмоўна ярмо валачэ.
Пачварнае, дзікае, жорсткае
Крычыць, верашчыць, трашчыць,
А добрае, людскае, боскае
Змоўкла і цяжка маўчыць.
Бяздарнае, брыдкае, бруднае
Сквярчэцца, дзярэцца, хрыпіць,
А чыстае, светлае, мудрае
Няйначай заснула і спіць.

Апастрофа (грэч. apostropha — асабісты зварот) — зварот паэта да памерлай ці адсутнай асобы, як да прысутнай:

Іду, як заўсёды, ў купалаўскі сад,
Падняўшы каўнер і насупіўшы кепку.
А ў садзе шуміць залаты лістапад…
Шапчу я: Іван Дамінікавіч, кепска…
(П. Панчанка. «Творчасць»)

А. — гэта і зварот да нейкага прадмета ці з'явы, як да чалавека:

Пушчай ідзеш ці пусткаю,
Дома, ў чужой зямлі,
Песня, будзь беларускаю
І пад вясельнай хусткаю,
І ў баявым шынялі.
(М. Лужанін. «Дарога песні»)

Вельмі часта да А. звяртаўся Я. Купала («Выйдзі», «Ночцы», «Жніво», «Мая доля», «Сонцу» і інш.).

Аплікацыя (ад лац. applicatio, літаральна прыкладванне) — увядзенне ў вершаваны тэкст нейкага вядомага выслоўя: прыказкі, прымаўкі, радка з песні, верша і г. д. На паэтычным выкарыстанні народных прымавак заснаваны верш П. Панчанкі «Простыя ісціны». Р. Барадулін увёў у свой твор радкі з народнай беларускай песні, выдзеліўшы іх не толькі інтанацыйна, але і графічна:

Дробненькі дожджык дый накрапае…—
Журыцца мінская радыёхваля.

Балтыка, зайздрасць твая сляпая.
Хмарныя хвалі
Сонца схавалі.

Выйдзі, дзяўчына,— сэрца чакае…
Можаш чакаць, як пагоды з мора.
Шалёнагубая, гулам цяжкая.
Б'ецца ў адчаі салоная змора.

Я ж тваіх ножак не замарожу…
Снежань, чаму не нагурбіў выдмаў?
Я ж твае ножанькі ў шапачку ўложу…
Дождж пад піліпаўку, хто яго выдумаў?

Асобы від А. — увядзенне ў вершаваны тэкст назваў твораў або кніг нейкага вядомага пісьменніка, мастака. Напрыклад:

То не плач яго *Бандароўны,*
А зажынкавы спеў ля гаю.
Што калісьці было *безназоўным,*
І імя і *спадчыну* мае.

Над ракой Арэсай расою
Умываліся дружна бярозкі.
Любаваўся Купала красою
І *ад сэрца* вітаў наш росквіт.

(С. Ліхадзіеўскі. «Светлай памяці Янкі Купалы»)

Архаізм (грэч. archaios — старажытны) — моўная адзінка (слова, форма слова), якая выйшла з актыўнага ўжытку, але мае свае адпаведнікі: *персі — грудзі, ланіты — шчокі, глас — голас, жывот — жыццё, чарніца — манашка* і г. д. Як і г і с т а р ы з м ы (словы, якія абазначаюць рэаліі, што ўжо зніклі з ужытку: «*Панёву* шывдка нахапіла, *Кашэль сачнямі* налажыла» — «Энеіда навыварат»; «Хай тыя ведаюць, што з'явяцца па нас. Пра *войтаў, лаўнікаў*, і *райцаў*, і *паспольства*» — М. Багдановіч), А. служаць для надання аповеду гістарычнага каларыту, але ў першую чаргу — асаблівай урачыстасці, прыўзнятасці: «К маёй галубцы ў *мёдным уміленні* Туліліся і грэлі *персі*» — Я. Купала. «Яна і я»; «*Дзянніц* маіх, *дзянніц* маіх мінулых» — Я. Колас. «Сымон-музыка».

Аўтарская глухата — няўважлівыя адносіны аўтара да слова, у выніку чаго ўзнікаюць стылёвыя або сэнсавыя памылкі ў тым ці

іншым творы мастацкай літаратуры. Праўда, такія памылкі могуць з'явіцца не толькі ў выніку абыякавасці пісьменніка да сэнсу і гучання слова, а выпадкова — у працэсе захопленай, натхнёнай працы, калі развага некалькі адступае перад напалам паэтычных эмоцый. Менавіта таму вопытныя паэты і не здаюць твор адразу ў друк, а даюць яму магчымасць «вылежацца», каб потым нібы збоку глянуць на яго, ацаніць вартасці і выявіць магчымыя недахопы. Найбольш частае праяўленне А. Г. — няправільнае ўжыванне слова. Такія памылкі сустракаюцца ў ранніх вершах У. Скарынкіна. «*Зашмат* на зямлі беларускай калыскі Асілкаў, як ён, узрасцілі» («Каваль») — тут, безумоўна, патрэбна слова *шмат*. Вось што кажа лірычны герой паэта сваёй каханай перад расстаннем, яўна зніжаючы лірычны малюнак: «Ты не кажы прыгожых слоў. Не *сакачы замнога*» («Перад адлётам»). У іншым вершы аўтар гаворыць пра любоў да Радзімы, сцвярджаючы, што любіць яе «і зімою — звонкагалосую, і вясною — *проставалосую*» (?!) («Радзіме»). Часам у паэзіі выяўляюцца і памылкі сэнсавага характару. Так, у вершы А. Сербантовіча «Галілея манахі паляць на кастры» («Галілей»). На самай жа справе Галілей на вогнішчы святой інквізіцыі не гарэў, бо пад пагрозай смерці ён адмовіўся ад сваіх поглядаў, а спалены быў Джардана Бруна. Лірычны герой П. Марціновіча «круглы год грыбніцы сніў» («...Як у эфір, выходжу ў бор»). Відаць, сніў ён не грыбніцы, а грыбы, грыбныя нерушы, бо грыбніца (грыбная плесень) — з'ява не толькі не надта эстэтычная, але і настолькі схаваная ў зямлі, што яе нельга бачыць, ідучы па лесе.

З А. Г. можна і патрэбна змагацца як самім пісьменнікам, так і літаратурным крытыкам.

Варварызм (ад лац. barbarus — чужаземны) слова ці словазлучэнне, якое запазычана з чужой мовы і пакуль што ўспрымаецца як іншамоўнае. Да В. адносяцца таксама моўныя звароты, створаныя на ўзор адпаведных зваротаў пэўнай мовы. У залежнасці ад таго, з якой мовы словы і словазлучэнні запазычаны, адрозніваюць р у с і з м ы, у к р а і н і з м ы, п а л а н і з м ы, а н г л і ц ы з м ы, г а л і ц ы з м ы (з французскай), г е р м а н і з м ы (з нямецкай), г е б р а і з м ы (з яўрэйскай) і г. д. В. маюць у паэзіі рознае прызначэнне — ад псіхалагічнай і сацыяльнай характарыстыкі чалавека да саты-

рычнага высмейвання яго. Вось некалькі прыкладаў ужывання с л а в я н і з м а ў (з стараславянскай), русізмаў, л і т у а н і з м а ў (з літоўскай мовы), галіцызмаў, англіцызмаў, паланізмаў:

Ад жаху сцяўся край мой родны,
Крывёю рэчка паплыла.
Мы *пагібоша, акі обры,*
Ля вежы, замка і сяла.

(З. Дудзюк. «Балада апошняй сведкі»)

А ты, о рускі мой «*язык*»!
Мой «*обшчарускі*», што з табой?
Табе слухмян быў мал, вялік,
Быў славен ты сваёй кляцьбой.
Табе сам самадзержац цар
Пісаў ланцужны свой закон,
Што маці Русь *есі* жандар
Усёй Еўропы!..

(Я. Купала. «Акоў паломаных жандар»)

За вашу дружбу, за цяпло,
Хоць ехаць нам пара,
Валё, валё, валё, валё,
Ура, ура, ура!
(А. Лойка. «Не заімжыць глухі быльнёг...»)

Няўжо і цяпер *сэ ля ві?*
Ну, добра, *адзью,* Парыж!
Лондан, *олрайт!*
Нешта, Лондан, над зімою тваёй туман,
Над зімою тваёй чорны дым. *Олрайт!*
(М. Купрэеў)

Эх, панове, *«ніц не бэндзе»:*
Сапсуе нам справу *«вшэндзе»:*
Бо занадта пан *«гароцы»!*
І не ў панскіх інтарэсах
Здзек такі чыніць *«на крэсах»,*
Нечуваны здзек пад сонцам!
(Я. Колас. «Панам»)

Паэты нярэдка выступаюць супраць неабгрунтаванага ўжывання

В. як у мове мастацкай літаратуры, так і ў самой літаратурнай мове. Злоўжыванне В. высмеяў, у прыватнасці, М. Танк у вершы «Адведзіны»:

— Нарэшце ў адведзіны
Прыехаў мой сынок.
Хацела з ім пагаварыць
Пра яго жыццё-быццё,
Пра ўнукаў.
Але ён з нейкімі — казаў —
Сваімі *спонсрамі*
І *менеджэрамі*
Спяшаўся ў нейкі *кемпінг*,
На нейкі *брыфінг*,
Каб дамовіцца
Аб нейкім *кансенсусе*,
А потым паехаць на *уік-энд*…
Божачка!
Хацяб там у яго
Было ўсё добра!

Мова, перанасычаная варварызмамі, называецца м а к а р а н ічн а й м о в а й, або т р а с я н к а й. З дапамогай такой мовы ствараецца камічны эфект у макаранічных вершах (*гл.*)

Вольнасць паэтычная — наўмыснае або міжвольнае адступленне ад агульнапрынятых моўных норм у вершаваных творах дзеля захавання ў іх метрычнага малюнка ці рыфмы. Гэта могуць быць неўласцівыя для літаратурнай мовы словы, націскі, слоўныя скарачэнні і г. д. Так, у вершы Я. Купалы «Беларускім партызанам» сустракаюцца словы «гітлерцы» (замест «гітлераўцы»: «Рэжце *гітлерцаў* паганых»), «пабеда» (разам з «перамога»: «Клічу вас я на *пабеду*»), «жыр» (замест «тлушч»: «Сыты быў людскім ён *жырам*»), «мсціць» (замест «помсціць»: «Клічуць *мсціць* крывава гэтак»)… Як В. П. ўспрымаецца слова «ірдзень» (замест «ірдзенне») у вершы М. Федзюковіча «Дзве зары»:

Праменны, ясны дзень.
Як дзень —
Жаданы твар.
Святочна-яркая *ірдзень*
І — я, змагар.

Злоўжываць В. П. нельга. Разам з тым яе трэба адрозніваць ад звычайнай моўнай неахайнасці некаторых аўтараў (*гл.:* аўтарская глухата).

Патрэбна таксама ўлічваць, што многія адступленні ў вершаваных творах XIX — пачатку XX ст. ад сучаснай літаратурнай нормы ў галіне лексікі, марфалогіі, акцэнтуацыі выкліканы не В. П., а колішняй неўладкаванасцю самой літаратурнай нормы.

Вульгарызм (ад лац. vulgaris — простанародны) — грубае, лаянкавае слова ці выраз, якія ўжываюцца ў паэзіі для сацыяльна-палітычнай або маральнай характарыстыкі пэўнай асобы. Вось як з дапамогай В. малюе П. Панчанка сатырычны партрэт прадстаўніка буржуазнага свету ў паэме «Беластоцкія вітрыны»:

Вітае ўсмешкай мяне з-за акна
Мясцовы кароль гнілога сукна.
Сачу за светам глухім заваконным,
За каркам бычыным і рылам суконным.

У вершы «Пахаванне Гейдрыха» Я. Коласа В. ужываюцца для выяўлення рэзка негатыўных адносін паэта да Гітлера:

Унурыўся фюрэр, як *слуп,*
Слязу выціскаў, *кракадзіл.*
Аб чым жа гадаў *казалуп*
У зборышчы катаўскіх *рыл?*

Часам паэт звяртаецца нават да нецэнзурнага слова, якое на пісьме замяняецца шматкроп’ем, але даволі лёгка ўгадваецца чытачамі:

Выграбаем конскія яблыкі з дому
Шуфлямі і качэргамі…
Сацыялізм — не догма.
Сацыялізм — энергія!
Плюс (!)
    электрыфікацыя ўсёй дзяржавы,
    Каб зводдаль было відно:
Хто служыць і робіць
        дзяржаўную справу,
        А хто вырабляе…

(У. Някляеў. «Наскрозь»)

В. знаходзяцца за межамі літаратурнай лексікі, таму карыстацца імі трэба надзвычай асцярожна.

Гіпербала (ад грэч. hyperbol — перабольшанне) — рэзкае перабольшанне якіх-небудзь уласцівасцей чалавека, прадмета ці з'явы з мэтай звярнуць на гэтыя ўласцівасці асаблівую ўвагу. У Г., якую нельга разумець літаральна, выяўляюцца эмацыянальныя (станоўчыя або адмоўныя) адносіны пісьменніка да таго, што адлюстроўваецца. Г. надзвычай характэрная для народнай творчасці, асабліва для легенд і казак, дзе яна выступае не толькі як троп, стылістычны прыём, але і як адзін з асноўных сродкаў стварэння характару («Каваль Вярнідуб», «Браты-багатыры», «Асілак»). Ужываецца яна і ў самых ранніх творах пісьмовай літаратуры, у прыватнасці ў «Слове пра паход Ігаравы»: «Тому в Полотске позвониша заутренюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Кыеве звон слыша». Звяртаецца да Г. і сучасная паэзія. Напрыклад:

Рукі мазалямі пакрыты век цэлы
Мазалёў тых хапіла б, каб усіх гультаёў надзяліць.
Варта абхапіць далонямі кацёл
вады зледзянелай —
І кацёл вады закіпіць.

(А. Наўроцкі. «Рукі»

Троп, супрацьлеглы Г., — літота.

Гратэск (франц. grotesque — незвычайны, смешны, ад італ. grotta — грот) — паэтычны троп, а таксама мастацкі прыём асэнсавання рэчаіснасці, які заключаецца ў парушэнні сапраўдных форм і памераў рэчаў і прадметаў, у спалучэнні рэальнага з фантастычным, трагічнага са смешным, у наўмысным перабольшанні ці змяншэнні з'яў рэчаіснасці. Г. карысталіся ў сатырычных творах Рабле («Гарганцюа і Пантагруэль»), Свіфт («Падарожжы Гулівера»), М. Гогаль («Нос»), М. Салтыкоў-Шчадрын («История одного города»), У. Маякоўскі («Прозаседавшиеся»), у беларускай літаратуры — В. Дунін-Марцінкевіч («Пінская шляхта»), К. Крапіва («Хвядос — Чырвоны нос») і інш. Вось як маляваў у час вайны Я. Колас фашысцкага салдата (верш «Фашысцкаму звяр'ю»):

Зяруга лахматы, наставіўшы хіб,
З фашысцкае выбег трушчобы,
І голас у звера з шаленства ахрып,
Запенены губы ад злобы.

Да Г. звяртаюцца таксама сучасныя беларускія паэты. У прыватнасці, Г. ляжыць у аснове вершаванага цыкла «Элегіі» А. Наўроцкага, вызначаючы яго своеасаблівае сатырычнае гучанне:

У шклянцы ляжалі ручкі, гумкі, алоўкі,
Чарнілам яна была напоўнена.
П'яніца паднёс яе да рота і асушыў
Усё, што трэба было аддаць сыну…

У А. Наўроцкага, для якога ўвогуле характэрна парадаксальнасць паэтычнага мыслення, сустракаецца даволі рэдкі выпадак несатырычнага выкарыстання Г. У вершы «Па акмолін скім стэпе» расказваецца пра тое, як цалінны вецер зрывае капялюш, коціць яго па стэпе, а лірычны герой «на камбайне пагнаўся за ім наўздагон»:

Дзе шастае жытоў медна-бронзавы сплаў,
Трыццаць дзён на камбайне яго даганяў.
Даганяў — не дагнаў. Знаю сам: не бяда.
Але стэп як успомню — чагосьці шкада…

Г. трэба адрозніваць ад гіпербалы і алегорыі.

Двухмоўе — выкарыстанне пісьменнікам у сваёй творчасці двух, звычайна роднасных, моў. Наяўнасць Д. у літаратуры прадвызначаецца не толькі ступенню аўтарскага валодання мовамі, але і здольнасцю чытача ўспрымаць гэтыя мовы — чытацкім Д. (білінгвізмам). У беларускай літаратуры XIX ст. існавала цэлая кагорта т. зв. беларуска-польскіх пісьменнікаў, якія свае творы пісалі на польскай і беларускай мовах (Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, А. Рыпінскі, У. Сыракомля, В. Каратынскі і інш.). Д., але ўжо беларуска-рускае, характэрна і для беларускай літаратуры XX ст. Прычым, як правіла, гэтае Д. асіметрычнае і часцей за ўсё асінхроннае: пісьменнікі другой мовай карыстаюцца значна радзей, чым першай, і пераважна ў нейкіх асобных жанрах, або пачынаюць сваю творчасць на адной мове, а праз некаторы час пераходзяць

на другую. Яркія прыклады Д. знаходзім у М. Багдановіча (асобныя свае празаічныя і крытыка-публіцыстычныя творы пісаў па-руску), А. Адамовіча (раманы і аповесці пісаў па-руску, крытычныя і публіцыстычныя творы — пабеларуску), В. Казько, С. Тарасава, І. Ласкова (усе яны пачыналі сваю творчасць на рускай мове, затым перайшлі на беларускую) і інш. Паэт і перакладчык В. Тарас да 80-х гадоў XX ст. друкаваў вершаваныя і празаічныя творы на рускай мове, затым выдаў кнігу паэзіі «Две тетради» (1982), у якой першая палавіна («Русская тетрадь») — творы на рускай мове, а другая («Беларускі сшытак») — на беларускай. Нарэшце з'явіліся яго кнігі вершаў «Пазіцыя» (1987) і «Колеры» (1995), цалкам напісаныя на беларускай мове. Мінскі паэт Ф. Хаймовіч піша на яўрэйскай (ідыш) і беларускай мовах. Харкаўская паэтэса М. Львовіч выдала паэтычную кніжку «Цяпельца — Вогник» (1995), дзе адны і тыя ж вершы пададзены як ва ўкраінскім, так і ў беларускім гучанні. А. Лойка выдаў кнігу арыгінальных твораў на польскай мове, а А. Разанаў — на нямецкай. Беларускія літаратары сучаснай Польшчы (А. Баршчэўскі, С. Яновіч, Я. Чыквін і інш.) шырока выкарыстоўваюць у сваёй творчасці і польскую мову. Падчас Д. выяўляецца ў выкарыстанні двух моў у адным і тым жа творы. Так, асобныя персанажы з простага народа ў сярэдневяковых беларускіх інтэрмедыях і камедыях, напісаных на польскай мове, карысталіся беларускай мовай. У п'есе В. Дуніна-Марцінкевіча «Ідылія» паны гавораць па-польску, а сяляне, часам паненка Юлія і камісар — па-беларуску. У гісторыі літаратуры, у т. л. беларускай, сустракаюцца выпадкі карыстання літаратарамі трыма і больш мовамі. У прыватнасці, трохмоўным пісьменнікам быў Я. Лучына: пісаў творы (у т. л. паэтычныя) на беларускай, польскай і часткова рускай мовах. Творчасць двухмоўных пісьменнікаў належыць тым народам, на мове якіх яны пішуць. У гэтым выпадку гавораць пра іх білітаратурнасць (прыналежнасць двум і больш літаратурам). Аднак літаратурны вопыт сведчыць, што найпаўней і найарыгінальней яны выяўлюцца як творцы на мове свайго народа.

Дыялектызм (ад грэч. (dialektos — гаворка) слова з якой-небудзь мясцовай гаворкі (Віцебшчыны, Палесся, Маладзечаншчыны і г. д.). У паэзіі Д. ужываюцца для стварэння мясцовага каларыту, моўнай

характарыстыкі персанажаў. Падчас Д. абазначаюць рэаліі, назвы якіх адсутнічаюць у літаратурнай мове. У такім выпадку яны — праз творы паэзіі і мастацкай літаратуры ўвогуле — трапляюць у літаратурную мову, узбагачаючы яе, садзейнічаючы яе развіццю. Так, дзякуючы ў вялікай ступені Р. Барадуліну шырока ўжывальнымі сталі дыялектныя словы *нагбом, неруш,* якія паэт выкарыстаў не толькі ў вершах, але і ў назвах вершаваных зборнікаў. Злоўжыванне Д. вядзе да зацямнення сэнсу твора, як, напрыклад, у некаторых вершах пачатковага перыяду творчасці У. Дубоўкі. Вось страфа з верша «Шуканне слова», напісанага ў 1925 г.:

Ныцавараў я на дно, хадзіўшы на Нарач,
даставаў багавінне з марской глыбіні.
Толькі *дрвівасць,* невыразная мара
непрадонныя *цеплівіць зірку* агні.

Пазней паэт стаў абыходзіцца з дыялектнымі словамі больш ашчадна.

Жарганізм (франц. jargon) — слова ці выраз, якія ўжываюцца ў мове людзей, звязаных паміж сабой аднолькавымі сацыяльнымі, бытавымі ці якімі-небудзь іншымі ўмовамі жыцця і працы. Ж. узнікаюць на аснове пэўнай гаворкі і зразумелыя звычайна невялікай групе людзей. Напрыклад, І. Ласкоў, гаворачы пра маладых пакарыцеляў Поўначы, у вершы «...Дажджы, дажджы, на поўначы дажджы» так растлумачвае адзін з Ж. (дарэчы, таксама Ж.):

«Жалезна» — значыла на тым жаргоне
«На яць»,
«На пяць»
І нават *«на пяцьсот».*

Некаторыя Ж. пранікаюць у літаратурную мову і становяцца агульнаўжывальнымі. У мастацкай літаратуры, у тым ліку ў паэзіі, як слушна падкрэсліваў М. Рыльскі, «жаргонныя і дыялектныя выслоўі асабліва шырока прымяняюцца ў гумары і ствараюць там вялікі эфект». Аднак яны сустракаюцца і ў лірычных творах. У прыватнасці, Ж. надаюць непаўторны характар лірыцы П. Панчанкі:

Вясна пачынаецца з мод,
Шаўковым павеяла шэлестам.

І самы *занудлівы жмот*
На плацце адно *раскашэліцца.*
(«... Хадзіў я па лесе і сведчу»)

Да Ж. блізкія п р а ф е с і я н а л і з м ы — вузкаўжывальныя словы або выразы, якія не выходзяць за межы літаратурнай лексікі, але выкарыстоўваюцца пераважна ў мове прадстаўнікоў нейкай прафесіі: камп'ютаршчыкаў (*сайт, файл, прынтар*), маракоў (*кок, камбуз, склянка*), столяраў (*гэбаль, баран, дыля*) і г. д. Да прафесіяналізмаў адносяцца і літаратуразнаўчыя тэрміны (гл.). Ужываюцца яны, як і Ж., для мастацкай характарыстыкі аб'екта аповеду:

«*Корпусы*» ды «*цыцары*»
і побач «*петыты*»
Дыванамі сцелюцца
згодна ў *гранкі-пліты.*

(Я. Купала. «Беларускаму дзяржаўнаму выдавецтву»)

Выкарыстанне шматлікіх Ж. вядзе да стварэння а р г о (франц. argot — жаргон) — мовы нейкай вузкай сацыяльнай ці прафесійнай групы, незразумелай для іншых людзей той самай нацыі (арго студэнцкае, гандлярскае, турэмнае і інш.).

Зваротная метафарызацыя — вяртанне словам ці словазлучэнням іх першаснага, вобразнага значэння. Як падкрэсліваў А. Патабня, «усе значэнні ў мове па паходжанні вобразныя, кожнае можа з цягам часу стаць нявобразным». Так, мы гаворым *баравік, коцікі* (на вярбе), *чарніла* і г. д. і нават не адчуваем пераноснасці значэнняў гэтых слоў, таго, што кожнае з іх — своеасаблівы троп. Усе словы нашага лексікону набылі ўласцівасці знака, які называе пэўнае паняцце. Гэта надзвычай важная рыса мовы як сродку камунікацыі. Аднак паэтычная мова нясе не толькі інфармацыю, але і вобраз, пачуццё, эмоцыі, таму часта звяртаецца да метафарызацыі — ужывання слоў у іх пераносным значэнні. Гэтай жа мэце служыць і З. М., якая, вяртаючы слову яго першаснае значэнне, нагадвае пра наяўнасць у ім пераноснага значэння, што з цягам часу выветрылася, забылася. Так, калі прачытаеш радкі А. Наўроцкага «Стаіш і зачаравана слухаеш, Як мяўкаюць коцікі на

галінках ракіт», то ў свядомасці адразу ажывае першаснае значэнне слова *коцік* (свойская жывёла). Менавіта гэта дапамагае адчуць пераноснасць значэння слова пры абазначэнні ім новай рэаліі (коцікі на ракіце). Паэты нярэдка «ажыўляюць», «адвобржваюць» назвы нябесных сузор'яў, што з часам сталі бязвобразнымі:

На небе Воз адкінуў дышаль ўбок
і хмараў сініх болей не развозіць.
(Л. Генюш. «Ноч»)

Бяжыць алень, раздзьмуўшы храпы,
Прад ім іскрыцца зорны шлях,
Мядзведзіцы Вялікай лапы
Я чую на сваіх плячах.
(М. Танк. «Краснаярскім мастакам»)

Шумяць рукавоў парусы,
З-за пазухі знічкі ляцяць,
І зорныя Гончыя Псы
Не думаюць нават брахаць.
(С. Грахоўскі. «...У яблыні»)

Майстрам З. М. з'яўляўся П. Панчанка, які ўмеў надаць вобразную моц нават навуковым тэрмінам, уводзячы іх у нязвыклы, нечаканы кантэкст. Вось два прыклады з яго творчасці:

Эх, праваднiца, праваднiца,
Люблю я твой вандроўны дом.
Хачу з табою парадніцца,
Зрабіцца *паўправаднiком.*
(«Паўвека... Гэта шмат — паўвека»)

А калі там што-небудзь прапушчана:
Мала песень, азёр, навальніц —
Прыязджайце да нашых пушчаў
І напіцеся з *першакрыніц.*
(«Наша энцыклапедыя»)

Нярэдка ў паэтычным кантэксце першаснае, вобразнае значэнне вяртаецца не толькі асобным словам ці словазлучэнням, але і фразеалагічным адзінкам. Такая з'ява атрымала назву рэалізацыі метафары (*гл.:* ідыёма).

Ідыёма (грэч. idioma — своеасаблівы выраз) уласцівае пэўнай мове

непадзельнае словазлучэнне, значэнне якога не супадае са значэннем асобных слоў, што складаюць яго (*даць лататы, пагрэць рукі, выскаляць зубы, гнуцца ў крук*). Для паэзіі характэрна шырокае выкарыстанне ідыяматычных выразаў з рознымі стылістычнымі мэтамі. Па сваёй якасці да тропаў набліжаецца такі стылістычны прыём, калі І. вяртаецца іх прамое значэнне, т. зв. р э а л і з а ц ы я м е т а ф а р ы. Напрыклад:

Мая хата з краю.
Таму ў яе першыя грукаюць
Вятры, збіўшыся з дарогі,
Хмары, снежныя і дажджлівыя.
(М. Танк. «Хата з краю»)

Сняданне позніцца трошку.
Садзіцца поплеч развага...
Да капусты —
«бульба ў панчошках».
Не спяшаючыся разуваю.

(Р. Барадулін. «Вяртанне ў першы снег»)

Магчыма, што заключны вобраз «Чую ў цішы, як расце трава» верша М. Багдановіча «...Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог» — гэта не што іншае, як «ажыўленне» польскага фразеалагізма s□yszeж jak trawa roњnie — ’быць вельмі асвядомленым, дасведчаным у чым-небудзь’. Прыём рэалізацыі метафары ляжыць у аснове ўсяго верша У. Караткевіча «Заяц варыць піва», дзе даецца паэтычнае вытлумачэнне гэтай І. Нярэдка яскравы вобраз узнікае ў выніку замены аднаго са слоў-кампанентаў І. другім, парушэння звычайнага парадку слоў ці дапаўнення І. новым словам: «А там і да рыфмы — *пяром* падаць...», «Певень... махнуў *крылом* на слепату курыную» (В. Зуёнак), «Ніхто ніколі тут ад раўнадушша Не апускаў *ні сэрца,* ні вачэй» (Я. Янішчыц), «Неяк *вадзяных* спраў майстар На кватэру завітаў», «Праз час каторы, вельмі хутка *Машына-спец* прыйшла па іх» (І. Курбека).

Іронія (ад грэч. eironйia — прытворства, насмешка), або **антыфразіс** (грэч. Antiphrasis ужыванне слова ў супрацьлеглым значэнні),прыхаваная насмешка, якая выступае за знешняй

пачцівасцю выказвання. Так, у адной народнай вясельнай песні маці маладой ад імя зяця іранічна гаворыць:

Я ж тваю дачушку шанаваць буду:
То прутом, то кнутом,
То дубінай, то лутом,
То качалачкай,
Буду называць усё каханачкай.

У вядомай песні «Чаму ж мне не пець?» іранічна апавядаецца пра «парадачак» у хаце, у якой «павучок на сценцы кросенцы снуець... парсючок пад лаўкаю бульбачку грызець... дзіцё ў калысачцы, як бычок, равець». Выкарыстоўваецца І. у многіх жанрах вуснай народнай творчасці — прыказках і прымаўках, загадках, анекдотах, устойлівых вобразных параўнаннях, прыгаворах і інш. *(На чужой старане і рак рыба. Ці то свінні елі, ці шляхта папасвалася. Багаты як пагарэлец. Весела як рыбцы на кручку. Прыйшоўся як вол да карэты).* Што да мастацкай літаратуры, у прыватнасці паэзіі, то І. вызначае мастацкую своеасаблівасць многіх сатырычных твораў — сатырычных вершаў, эпіграм, эпітафій, пародый, баек і інш. Вось прыклад І. у байцы К. Крапівы «Махальнік Іваноў»:

А ваенком дык Іванова нават пахваліў:
— Ты,— кажа,— Іваноў, сапраўдны падхалім.

Надзвычай яскрава выяўленчая роля І. увасобілася ў рэвалюцыйным вершы Цёткі «Хрэст на свабоду». Шматразовы іранічны паўтор «Так і трэба!» дапамагае ярчэй паказаць самадзяржаўную рэчаіснасць з яе здзекам над працоўным народам, выявіць аўтарскія адносіны да падзей студзеня 1905 г. Да І. часта звяртаўся Я. Купала («А ты, браце, спі!», «Янка і свабода», «На добры стары лад», «Люлі, люлі, мужычок» і інш.). І. можа мець значэнне не толькі тропа, але і своеасаблівага мастацкага прынцыпу асэнсавання рэчаіснасці, асмяяння з т. зв. двайным сэнсам, падтэкстам. Злосна-з’едлівая І. называецца с а р к а з м а м.

Літота (ад грэч. litotos — прастата) — рэзкае змяншэнне якіх-небудзь уласцівасцей ці прымет з’явы або прадмета. У такім змян-

шэнні, як і ў рэзкім перабольшанні (*гл.:* гіпербала), выяўляюцца адносіны пісьменніка да аб’екта адлюстравання, на якім завастраецца асаблівая ўвага. Л. ужываецца ў народнай творчасці, увайшла ў народную фразеалогію (*хлапчачок з кулачок, розуму з макавае зерне, хацінка на курыных ножках*), сустракаецца нярэдка ў сучаснай літаратуры:

Сабралі ўраджай.
Хочаш прывезці яго —
Мурашку ў воз запрагай.
(А. Наўроцкі. «Стрэл у твар смерці»)

Так блізка да неба —
хоць зоры ў папаху збірай.
(У. Някляеў. «Дамбай»)

Яна такая малюпашка,
Што меншай нельга і ўявіць,
Што і ў пасцелі нават цяжка
Пад коўдрай граблямі злавіць!
(Н. Гілевіч. «Родныя дзеці»)

Часам Л. выкарыстоўваецца ў вершы адначасова з гіпербалай. Суладдзе гэтых кантрастных тропаў стварае асаблівы мастацкі эфект:

З камаровы нос сякерку
Сціснe, крэкне, замахае —
Зробе пушчу, як талерку,
Свет дрывамі закідае.
(Ф. Багушэвіч. «Дурны мужык, як варона»)

Метанімія (ад грэч. metenymia — перайменаванне) — перанясенне назвы адных з’яў ці прадметаў на другія на аснове іх знешняй ці ўнутранай сувязі. Ад метафары М. адрозніваецца тым, што падобнасць з’яў ці прадметаў тут не мае значэння. Метанімічны выраз завастрае ўвагу чытача на пэўнай характэрнай рысе той ці іншай з’явы, абмалёўвае яе дастаткова яскрава і своеасаблівае. Так, у вершы «Арганаўты» Р. Барадулін піша: «У полі сеялася *заўтра»,* маючы на ўвазе сяўбу жыта. З жытам звязана ўяўленне пра жыццё, будучае (заўтрашняе) існаванне чалавека на

зямлі, што і падкрэслівае паэт надзвычай лаканічнай М. М. з'яўляецца таксама ўжыванне ўласнай назвы пэўнай мясцовасці ў значэнні яе жыхароў (*«Мінск* едзе па грыбы» — П. Панчанка) або ўласнага імя ў значэнні рэчы ці прадмета, з ім звязанага («Пакой я помню: на сцяне — *Тарас,* Чые мы песні ведаем з калыскі» А. Зарыцкі). Да метанімічных выразаў адносяцца тыя, у якіх назва характэрнай часткі ўжываецца ў значэнні цэлага (*«Плацце* — плывучую крону вішні — *Гімнасцёрка* зялёная канваіруе» П. Макаль; «...На мушку мае *пагоны* Будуць першымі выбіраць» — У. Паўлаў), а таксама тыя, у якіх уласцівасці ці дзеянні аднаго прадмета перанесены на другія прадметы, непасрэдна з ім звязаныя («Зарохкае, забрэша, Замыкае *хляўчук»* — М. Лужанін; «Перш душылі паны, Што шляхтай зваліся, Цяпер *«сукины сыны»* За нас узяліся» — А. Гурыновіч). Адной з разнавіднасцей М. з'яўляецца сінекдаха. На асаблівасцях М. засноўваюцца характэрныя ўласцівасці антанамазіі, перыфразы, эўфемізма.

Метафара (ад грэч. metaphora — перанясенне) — ужыванне слова ці выраза ў пераносным значэнні праз супастаўленне пэўнай з'явы ці прадмета з іншай з'явай ці прадметам на аснове агульных для іх адзнак і ўласцівасцей. Паводле Арыстоцеля, М. — гэта «перанясенне імені ці з роду на від, ці з віду на род, ці з віду на від, ці па аналогіі». М. блізкая да параўнання, аднак адрозніваецца ад яго тым, што мае толькі адзін член супастаўлення — тое, з чым супастаўляецца, а тое, што супастаўляецца, не называецца (яно падразумяваецца). М. звычайна перафразуецца ў параўнанне пры дапамозе слоў *нібы, як, быццам* і г. д. М. ужываюцца ў бытавой мове *(ідзе дождж, цяжкі характар, прыйшла зіма, садзіцца сонца),* але асноўная сфера іх выкарыстання — мастацкая мова, паэзія. Вылучаюць простую М., якая складаецца з аднаго слова ці выраза (П. Панчанка: «Замоўкнуў жураўліны скрып калысак, І калаўротаў гул чмяліны змоўк»), і разгорнутую, якая ахоплівае вялікую частку або ўвесь твор: бітва — жніво («Слова пра паход Ігаравы»), жыццё — акіян (паэма А. Куляшова «Цунамі»). Для паэта, як слушна было заўважана яшчэ ў старажытнасці, «асабліва важна быць майстрам у метафарах, бо толькі гэтаму нельга навучыцца ў іншых» (Арыстоцель). Метафарычнасць бачання — адна з прымет

паэтычнага таленту. М. прыўносяць у паэзію навізну погляду на навакольны свет, элемент нечаканасці і першаадкрыцця рэчаіснасці. Дзякуючы ім, як і іншым тропам, паэт нібыта «малюе» з'явы і прадметы, надаючы ім пластычнасць і рухомасць, раскрываючы ў іх раней незаўважанае і адначасова даючы ім сваю ацэнку. «Скурганіў бы душу чырвонцам тваім я, Гуслям, княжа, не пішуць законаў» — у гэтым метафарычным адказе Гусляра вяльможнаму князю з паэмы Я. Купалы «Курган» заключана надзвычай ёмістая вобразная думка. Каб перадаць яе звычайнымі «бязвобразнымі» словамі, іх спатрэбілася б намнога больш, прычым гэтая думка збяднілася б ад страты эстэтычнай інфармацыі. Колькасць і якасць М. у вершах залежыць як ад своеасаблівасці таленту паэта, так і ад яго творчага метаду. Прадстаўнікі класіцызму, напрыклад, мала звярталіся да М., сентыменталісты ж і асабліва рамантыкі вылучаліся надзвычайнай любоўю да арыгінальных, эфектных, часта вышуканых М. Багацце М. вядзе да т. зв. м е т а ф а р ы чн а г а с т ы л ю творчасці (у адрозненне ад а ў т а л а г іч н а г а, «бязвобразнага»). Яскравым прадстаўніком сучаснай метафарычнай паэзіі з'яўляецца Р. Барадулін.

Віды М. — адухаўленне, увасабленне.

Мудрагельшчына — «новая» літаратурная мова, зусім пазбаўленая сэнсу і да якой, паводле меркаванняў рускіх футурыстаў пачатку 20-х гадоў XX ст. (яе яны называлі «з а у м ь»), павінна імкнуцца «сапраўдная» літаратура. Галоўнымі тэарэтыкамі і практыкамі М. Былі В. Хлебнікаў і А. Кручоных. Апошні казаў, што ў пяцірадкоўі «Дыр бул щил // убещур // скум // вы со бу // з л зз» «больш рускага нацыянальнага, чым ва ўсёй паэзіі Пушкіна». У беларускай літаратуры М. не прыжылася. Адзін з прыкладаў верш М. Кавыля «Хандра» (1973):

Хандра — вандра,
А крыўда — выдра.
Мудрыў мядрак —
Баўрыцца збрыдла…
Харобры драб
Грудастай гідры.
Хандру з раба
Вандра не выдра.

Наватвор — новае слова або моўны зварот, якія ўжываюцца ў мастацкім творы з пэўнымі стылістычнымі мэтамі. У стварэнні Н. пісьменнікі наследуюць традыцыю вуснай народнай творчасці, якая ведае надзвычай арыгінальныя словы-наватворы. Вось некалькі прыкладаў з беларускіх прыказак і прымавак: На аднаго *кусайла* па тры *сярбайлы. Перасуха* ў *недасухі* сена пазычае. Ні скакун, ні *граюн,* а ў куточку *сядун.* Любіш быць *узяхам,* любі быць і *аддахам. Ляжай* ляжыць, а доля бяжыць. Вялікім майстрам Н. быў Я. Купала. Ён уводзіў у паэтычную мову рэдкія, у тым ліку і дыялектныя, словы і ствараў новыя (*скурганіць, нязгледны, крыліцца, вечнабыт, праяснасць, мазольнік, небазор, харашыць, прагледзіста, чужынічына, прасветач*). Н. сустракаюцца ў Я. Коласа (*гучнабежны, неабнімны*), П. Труса (*веснаплынь, бурлівіць, ірдзень-агні*), У. Хадыкі (*буравей*), Я. Пушчы (*сонцаквет*), П. Панчанкі (*словапад, аўтатабун, арахоўна, грыбна*), А. Куляшова (*земляўздрыг, нехацімец*), М. Лужаніна (*бензапой*), А. Зарыцкага (*высінь, парыўчы, лючэй, балючэй*), С. Законнікава (*аэрафея*), В. Коўтун (*зязюліцца*), А. Каско (*раскішэніцца*), іншых паэтаў, найбольш часта — у М. Танка (*небасяжны, адумысlaваты, блакітнець, вершаруб, развясніцца, умаіць, маланкагромны, створца*), В. Зуёнка (*прыпірышча, напяхцерыць, увішніца, лядня, пярэстар, надозімкам*), Н. Мацяш (*шчасцятворны, адважнік, адтаемніць, упаляванак, салодкагорлы, мэтаносна, выхварыць, панянькаваць, звішнявелы*). Аднак, відавочна, ніхто з сучасных беларускіх паэтаў не можа паспрачацца з Р. Барадуліным у майстэрстве словаўтварэння і частаце выкарыстання Н. Іх у яго, як і ў Я. Купалы, — дзесяткі: *нашчыць, надзеіць, травець, славяніцца, нявесціцца, нарачонка, узімелы, авіябальшак, жабяняты, купаляняты, імглатэрапія, першаснег, крэслацёр, змарнатравіць, мройнавокі, шалёнагубы, упрыхруску, ведзьмаваць, суравейна, самнасамна* і г. д. Вось некаторыя прыклады выкарыстання Н. у паэзіі:

Зняверцу-роспач пратуры:
Азёрна, Борна, Гойна!
Далёка бачыў на гары —
Ідзі з гары спакойна.

(Р. Барадулін. «З гары»)

Лесавікуй да пенсіі, стары.
Ідзе парадкам *культвяснакампанія:*
Пазапаліла лотаць ліхтары,
Сон-снегавік званкі наладзіў раннія…
(В. Зуёнак. «… Нібы за стол бяседны»)

Бываюць дні без шчасця, *бясчэсця*
сумныя гады, — то паласа *бясчасся.*

(А. Вярцінскі. «Навагодні тост»)

Асобныя аўтарскія Н. становяцца агульнаўжывальнымі і ўваходзяць у нацыянальную літаратурную мову. Слова *адлюстроўваць* — н е а л а г із м У. Дубоўкі — з 20-х гадоў XX ст. пачало шырока ўжывацца ў беларускай літаратурнай мове, замяніўшы няўдалыя словы-калькі *адбіваць, атражаць, адвобржваць.* Дзякуючы У. Дубоўку ў літаратурную мову ўвайшлі і некаторыя іншыя словы: *мілагучнасць, мэтазгодна, цемрашал.*

Падтэкст — глыбінны, прыхаваны сэнс якога-небудзь выказвання ці твора ў цэлым. П. ляжыць у аснове эзопавай мовы, іроніі, алегорыі, без яго нельга ўявіць байку, прытчу. Разам з тым П. шырока выкарыстоўваецца ў драматургіі і тэатры, дзе дзейныя асобы, паводле К. Станіслаўскага, часта «адчуваюць і думаюць не тое, што гаворацць», а таксама ў паэзіі (напрыклад, творчасць М. Танка апошніх дзесяцігоддзяў), прозе (т. зв. «прынцып айсберга» Э. Хемінгуэя, калі чытач павінен дадумваць тое, пра што вельмі скупа паведаў пісьменнік). Вось невялікі верш-замалёўка В. Шніпа «Вярба» з багатым П.:

Ляжыць на вуліцы вярба —
Як трэску расшчапіў пярун.
Спыніўся ля вярбы Антось:
— Яе на дровы забяру.
— Вярбу мой бацька пасадзіў, —
Суседка шпарка падышла.
— Твайго шчэ бацькі не было,
А ўжо тады вярба была.
Каля вярбы перабылі
Усе вяскоўцы за паўдня.
Апошнім дзед Ігнат прыйшоў
І шапку зняў.

Параўнанне — такое супастаўленне двух прадметаў, з'яў або паняццяў, у выніку якога сутнасць аднаго з іх вытлумачваецца праз сутнасць другога. П. дапамагае зрабіць паэтычны малюнак памастацку дакладным, наглядным, жывапісным. Вось некаторыя П. Р. Барадуліна: цыганы «ад вогнішчаў смуглыя, як жалуды»; «запаленай цыгарэтай свеціцца карэянка»; вавёркі «сядзяць на суку, ускідваюць хвосцікі, нібы на палку хвашчынкамі хвошчуцца»; «надвячорак мядзведзем клыпае»; «маці, як яблыня, белая з гора»; «піла пад пахаю ў чахле, нібы ў футляры скрыпка»; «скруціўся вожыкам куст агрэсту»... У. П. выяўляецца мастакоўская своеасаблівасць паэта, яго стаўленне да таго, што адлюстроўваецца ў творы. «Як тараканы каля хлеба, Багі паселі ўкруг стала» — гэта параўнанне з паэмы «Тарас на Парнасе» не толькі робіць апісанне наглядным, псіхалагічна дакладным, але таксама гаворыць пра аўтарскую пазіцыю, адносіны паэта да багоў, паказвае яго жаданне высмеяць іх, звесці з неба на зямлю. П. «Свеце месяц, свеце, Як лысіна ў пана» Я. Купала не толькі «праясніў» зрокавы вобраз месяца, але і падкрэсліў сваё іранічна-негатыўнае стаўленне да панаспакусніка. Такім чынам, у П. узаемапаясняюцца абедзве часткі супастаўлення — і тое, што параўноўваецца, і тое, з чым параўноўваецца. Граматычна П. афармляюцца парознаму, найчасцей — з дапамогай злучнікаў і злучальных слоў (*як, нібы, быццам, няйначай* і інш). П. можа выражацца творным склонам назоўніка, апісальным зваротам, часам часткі П. злучаюцца інтанацыйнай (бяззлучнікавай) сувяззю:

Сняжыначкі-пушыначкі
Ляцелі *матылькамі.*
Над хмызамі над шызымі
Дыміліся *дымкамі.*

(З. Бядуля. «Сняжынкі»)

Наша маладая — суравежка, суравежка,
А ваш малады — галавешка, галавешка.
Наша маладая — сыр белы, сыр белы,
А ваш малады — пень гарэлы.
Наша маладая — ластаўка, ластаўка,
А ваш малады — засланка.
Наша маладая — суніца, суніца,

А ваш малады — дурніца.
(Народная песня)

Вочы Ганніны — дзве зоркі,
Броўкі — выгібы крыла,
Грудкі — дзве блізніцы-горкі.
Як сад, Ганна расцвіла.
(Я. Колас. «Сымон-музыка»)

Асобным відам П. з'яўляецца а д м о ў н а е П., у якім пры знешнім супрацьпастаўленні двух паняццяў ці з'яў маецца глыбокае ўнутранае супастаўленне іх:

Ой, не хмара градавая
Ў полі ніўку косіць, —
Секвестратар за падаткі
Нечы пот выносіць.
(С. Крывец. «З асенніх матываў»)

У паэзіі нярэдка можна сустрэць р а з г о р н у т а е П., дзякуючы якому падрабязна характарызуецца нейкая з'ява:

Праходзіць Прыпяць цераз гэты край.
Калі яе ад вусця да вытокаў,
На кіламетраў тысячу, бадай,
Усю, прывольную, акінуць вокам —

Тады пахілены вякамі дуб
Яна нагадвае, галлісты, дужы
Камель пад Кіевам, зялёны чуб
Шуміць далёка недзе на Прыбужжы.
(А. Зарыцкі. «Аповесць пра залатое дно»)

У разгорнутым П. раскрываецца шэраг якасцей з'явы ці прадмета:

Кажуць, мова мая аджывае
Век свой ціхі: ёй знікнуць пара.
Для мяне ж яна вечна жывая,
Як раса, як сляза, як зара.
Гэта ластавак шчабятанне,
Звон світальны палескіх крыніц,
Сінь чабору, і барвы зарніц,
І буслінае клекатанне.
(П. Панчанка. «Родная мова»)

Здараецца, увесь твор будуецца як адно разгорнутае П. Такім

з’яўляецца, у прыватнасці, верш М. Багдановіча «...Зразаюць галіны таполі адну за адной», у якім разгорнуты малюнак прыроды (першая палова) праецыруецца на з’явы грамадскага жыцця (другая палова). У вершы А. Куляшова «Да паэзіі» разгорнутае П. рэалізуецца ў паняццях турмы (паэзія) і пажыццёвага яе вязня (паэт): «Я — вязень твой; а ты — мая турма...» П. — самы просты і ў той жа час, бадай, самы распаўсюджаны від тропа. Параўнальнае супастаўленне розных з’яў і прадметаў ляжыць у аснове многіх іншых тропаў — метафары, метаніміі, сінекдахі і г. д. Сталыя народныя П. падаюцца ў слоўніку «Беларускія народныя параўнанні» (Мн., 1973), складзеным Ф. Янкоўскім.

Паронімы (ад грэч. para — каля і onyma — імя) — словы, блізкія па гучанні, але розныя па значэнні (*карыслівасць — карыснасць, лёс — лес, цэзура — цэнзура, жаль — жар, боль — бой*). Вобразатворчая «праца» П. добра выяўляецца ў сатырычнай паэзіі, у прыватнасці, у эпіграмах:

А вось і *Ачасан*... *ачэсан*, ды не дужа;
Дзе б ён ні сеў, заўсёды сядзе ў лужу.
(Я. Колас)

У вернасці *кляўся* Адной толькі *Кляўзе*.
(Р. Барадулін)

Нярэдка П. вызначаюць сэнсавую сутнасць рыфмы:

Дзе на месцы *палацяў*
будуюцца ў спешцы *палацы*,
заіскрылася песня
расінкай на елачнай *лапцы* —
скрыпяць мае *лапці*...
(Д. Бічэль. Фальклор)

Здараецца, верш цалкам «трымаецца» на П. («Даўганосы сон» Р. Барадуліна, «Паэзія» Л. Галубовіча і інш.).

Паэтонім — уласнае імя, выкарыстанае пісьменнікам у яго творы (у назве ці ў самім тэксце). У мастацкіх творах о н і м ы (імёны,

прозвішчы і мянушкі людзей, геаграфічныя назвы, назвы установаў, арганізацый і г. д.), апрача прымет з н а к а, якому ўласціва адназначнасць, маюць яшчэ і прыметы вобраза: дапамагаюць тыпізаваць і ахарактарызаваць нейкую з'яву, выявіць адносіны да яе аўтара і апаведача і г. д. У літаратурных творах, у тым ліку паэтычных, нямала прыдуманых П., выкарыстанне якіх абумоўлена рознымі мастацкімі задачамі (нацыянальнай, сацыяльнай і псіхалагічнай характарыстыкай аб'ектаў і прадметаў выяўлення, указаннем на іх важнасць, актуальнасць і інш.). Асобныя П. не толькі ўваходзяць у тэксты твораў, але становяцца назвамі іх, іх раздзелаў і нават асобных кніг («Янка і свобода», «Тарасова доля», «Украіне» Я. Купалы, «Чымган», «Янку Купалу», «Маёй Марусі» Я. Коласа, «У Луўры», «Перад Джыякондай» М. Танка, «Азбука Васі Вясёлкіна» В. Віткі, «Ясельда» Я. Янішчыц, «Адам і Ева», «Куліна», «Вечалле» Р. Барадуліна, «Стомленасць Парыжам» Л. Дранько-Майсюка і інш.). У творах кожнага значнага паэта выкарыстоўваюцца дзесяткі, нават сотні П. Так, Я. Колас толькі для найменняў персанажаў ужыў 252 мужчынскія імені і 142 жаночыя, для назваў твораў — звыш 160 П. Пры літаратуразнаўчым аналізе патрэбна звяртаць увагу і на П., на якіх нярэдка сыходзяцца асноўныя сэнсавыя вектары твора.

Перыфраза, або **перыфраз** (грэч. periphrasis, ад peri — навокал і phradzo — гавару), — адзін з тропаў, у якім назва з'яў або прадметаў падаецца праз апісанне іх асобных вызначальных прымет. У П. заключаны элемент своеасаблівай паэтычнай адгадкі, «ключ» да якой знаходзіцца тут жа, у паэтычным кантэксце. Вось некаторыя П. беларусіх паэтаў: «*кроў сіняя любай краіны*» (Нёман; Л. Геніюш), «*чырвоныя сны Дэлакруа*» (карціны Дэлакруа; М. Танк), «*бязвоблачная званіца*» (неба; Ю. Гаўрук), «*пасвіць між моху вочы*» (шукаць грыбы; П. Панчанка), «*ластаўка роднага слова*» (Леся Украінка; Я. Янішчыц), «*кароль звяроў, цар джунгляў і гаспадар тайгі*» (леў, тыгр, мядзведзь; А. Вярцінскі)... Многія народныя ідыёмы маюць перыфрастычны характар (класці баразну — араць, заглядаць у бутэльку — піць гарэлку, пусціць агнём — спаліць, сысці ў магілу — памерці). П. даволі шырока ўжываюцца ў фальклоры, у прыватнасці ў народных песнях:

Не пайду за *такога,*
Што барада коле,
А пайду за *такога,*
Што сеюцца вусы.

У паэзіі сустракаюцца як фальклорныя, так і арыгінальныя аўтарскія П.:

Не пад мысль песня будзе каму-небудзь нам —
Канапляную возьмеш заплату.
(Я. Купала. «Курган»)

Га! Знаем вас, *атручання найміты;*
Вы — *служкі чорныя Яснейшага Мамона,*
Вы — *мора бруд ля берагоў намыты,*
Без дум і без мазгоў, вы — *золата без звона.*
(А. Гарун. «Юдам»)

Цяжкую шапаткую пазалоту
Кляны ў ваду раняюць пакрысе...
(М. Федзюковіч)

У вершы В. Зуёнка «Андрэй, Андрэй...» ужыта надзвычай рэдкая разгорнутая П., якая дазволіла аўтару, не ўжываючы слова *могілкі,* выразна намаляваць іх:

Не сыдуцца *жалобныя пагоркі,*
І толькі неба — юнае заўжды —
Нахіліцца над намі адвячоркам,
Каб ціха мы ўглядаліся туды,

Дзе сейбіты агоралі палетак
І вечны хлеб свой сеюць,
ды не жнуць,
Дзе пад вятрамі соцень зім і летаў
Гадуюць лес,
ды зрубы не кладуць.

П. часам ляжыць у аснове эўфемізма і антанамазіі. Многія народныя і літаратурныя перыфрастычныя выразы сабраны ў кнізе Г. Малажай «Беларуская перыфраза» (Мн., 1974).

Празаізм — слова ці выраз з размоўна-бытавога або навуковага стылю, якія ў паэтычным кантэксце ўспрымаюцца як чужародныя. Напрыклад:

Гуманізму няма
ў *паразітнай пароды*,
Дзе даўно ўжо вялася *селекцыя* зла,
Каб цкаваць свой народ на другія народы.
(А. Вечар. «Роздум на пляцы Перамогі»)

Сімвал (ад грэч. symbolon — умоўны знак) — адзін з відаў паэтычнага іншасказання, умоўнае абазначэнне сутнасці якой-небудзь з'явы, паняцця пэўным прадметным ці слоўна-вобразным знакам. Сімволіка ўзнікла ў глыбокай старажытнасці. У якасці С. выступалі пэўныя прадметы, расліны, жывёлы, з'явы прыроды, колеры і г. д. Так, здаўна ва ўсходніх славян хлеб-соль з'яўляецца С. гасціннасці і дружбы, сокал і арол бясстрашша, дуб — моцы, чорны колер — жалобы і г. д. Народная сімволіка значна ўзбагацілася за кошт міфаў, казак, легенд. Сусветна вядомыя вобразы Ікара, які сімвалізуе сабой вечнае імкненне чалавека пераадолець сілу зямнога прыцягнення, Праметэя — гэтага гістарычнага С. цывілізацыі і інш. Беларуская народна-паэтычная творчасць выпрацавала цэлую катэгорыю С. Тут і птушкі (сокал — С. мужчыны, шэрая зязюлька — самотнай жанчыны, голуб і галубка — закаханай пары), і дрэвы (зялёны дубочак — С. хлопца, каханага, каліна — дзяўчыны, маладой жанчыны), і вадаёмы (рака Дунай С. разлукі), і лічбы («шчаслівыя» лічбы тры, сем, дзевяць). Літаратура асвоіла ўсё багацце народнай сімволікі, разам з тым пісьменнікі стварылі шэраг уласных сімвалічных вобразаў, якія дапамагаюць выявіць ідэйную задуму твора. Такімі з'яўляюцца асобныя вобразы з паэзіі Я. Купалы: званара («Песня званара»), Сама («Сон на Кургане»), Незнаёмага («На папасе»), Жыцця, Мужыка («Адвечная песня») і інш. Сімвалічныя вобразы ёсць у творах Цёткі (бура — рэвалюцыя), Я. Коласа (дуб — сіла і мудрасць) і інш. У 20-я гады XX ст. У. Дубоўка ўвасобіў Беларусь у вобразе шыпшыны:

О Беларусь, мая шыпшына,
зялёны ліст, чырвоны цвет!
У ветры дзікім не загінеш,
чарнобылем не зарасцеш.

А. Куляшоў вобразам сасны і бярозы надаў сімвалічны сэнс жыццястойкасці, з аднаго боку, і прыгажосці — з другога. Гэта

спатрэбілася паэту для таго, каб выказаць думку пра аснову ўсяго існага на Зямлі (верш «Сасна і бяроза»):

Трымаюць зямлю без падважнікаў тых,
Без мудрага троса,
Жывымі рукамі карэнняў сваіх
Сасна і бяроза.

Сімвалічны сэнс мае сасна і ў творчасці М. Танка. Яна сімвалізуе знешне някідкую, але затое «вечназялёную» прыгажосць роднай зямлі, яе зайздросную жыццястойкасць, неадольнасць («Сон над Нёманам», «Ля гэтых сосен», «Нарачанскія сосны» і інш.).

С. характарызуецца шматзначнасцю і можа быць адрасаваны да розных з'яў рэчаіснасці. Гэтым ён адрозніваецца ад алегорыі. Сувязь алегорыі з паняццем таксама ўмоўная, аднак гэта ўмоўнасць тут мае цалкам адназначны характар, адносіцца толькі да адной нейкай з'явы ці паняцця.

Сінекдаха (грэч. synekdocha) — разнавіднасць метаніміі, у якой адны паняцці замяняюцца другімі на аснове іх колькасных суадносін. Найбольш распаўсюджаны від С. — ужыванне часткі з'явы ці прадмета ў значэнні цэлага:

З той пары *Масква, Варшава,*
Рыга, Вільня, Бак, Лібава,
Беларусь, Літва, Расея
Гоняць вон цара-зладзея!
(Цётка. «Хрэст на свабоду»)

Ты, *мой брат, каго зваць Беларусам,*
Роднай мовы сваёй не цурайся;
Як не зрокся яе пад прымусам,
Так і вольны цяпер не зракайся.

(А. Гарун. «Ты, мой брат, каго зваць Беларусам»)

Часам цэлае ўжываецца ў значэнні часткі:

Ён зменлівы, *наш час,*
Такі гарачы!
Не слухае драздоў,
Не ходзіць па расе.
(П. Панчанка. «...Шумяць планавікі і прагназісты»)

С. з'яўляецца таксама ўжыванне адзіночнага ліку ў значэнні множнага (Свет трымаўся *на ўдаве*) або множнага — у значэнні адзіночнага («Толькі мне не да казак — пачуцці не тыя: Зданню вязні *майданекаў* ходзяць жывыя» — А. Бачыла), замена родавага паняцця відавым (вучыся шанаваць *капейку),* відавога — родавым *(Сонца* перайшло з канапы на сцяну).

Сінестазія (ад грэч. sinesthesis — агульная радасць) — паэтычны троп, заснаваны на паяднанні розных асацыяцый: зрокавых і слыхавых, зрокавых і дотыкавых і г. д. Так, у кнізе М. Танка «На этапах» сустракаліся «*чорны шум* мяцелі», «*кудлаты белы* ветру *шум*», «у *жоўтым шуме* каласоў», «ветру *сіні перасвіст*» і інш. Там жа ёсць тропы, у якіх паяднаны адчуванні дотыкавыя, зрокавыя і асязальныя:

Напеў забыты вецер свішча
І гоніць *мокрую зару*
На *медна-горкае іржышча.*

Вось арыгінальная С. з твораў іншых паэтаў: «ім боязна *паху* твайго *салаўінага*», «між *зялёнай густой цішыні*», «кароў *салодкае мычанне*» (П. Панчанка), «*гоман зялёны*» (А. Куляшоў), «у *шуме* жытняга *святла*» (Я. Янішчыц), «*мокрае сонца*» (У. Някляеў), «п'ю *маўклівасць белую*» (С. Законнікаў), «лісцяў жоўтых *жоўты звон*» (М. Мятліцкі), «*гучалі зоркі*» (Б. Беліжэнка), «*сонцам духмяным* бераг прагрэты» (В. Іпатава), «клянуся Прыпяццю — *зялёнай цішай*» (У. Верамейчык)... Найбольш часта спалучаюцца нейкія дзве асацыяцыі, перш за ўсё — зрокавыя і слыхавыя:

І ў гарачым святле плылі
Сінія песенькі жаўрука
Над *карычневай песняй* раллі.
(У. Караткевіч. «Чорная балада Гаркушы»)

Сінонімы (грэч. syninymos — аднайменны) словы, розныя па гучанні, але аднолькавыя ці блізкія па значэнні. Сінанімічныя словы розняцца адценнем значэння ці стылістычнай афарбоўкай або тым і другім адначасова. Дзякуючы С. паэт пазбягае лексічных паўтораў,

моўнай аднастайнасці, перадае неабходнае сэнсавае адценне, інтанацыю. Так, В. Дунін-Марцінкевіч у вершаванай аповесці «Быліцы, расказы Навума» (песня 2) ужывае такія С. да слова *плакаць: ліць слёзы, заліцца слязамі, раўці ўголас, рыдаць крывавай слязою, галасіць, даць волю слязам, церці вочы.* Стылістычныя С., якія заключаюць у сабе ацэнку і эмацыянальную афарбоўку пэўнай з'явы, дарэчы выкарыстоўваюцца ў вершы М. Лужаніна «Рух таварных цягнікоў»:

Поруч з бегам святла
і, гарачы, як чутка,
ўдарыць вочы
кур'ерскі
і знікне, як зніч.
Бліскавіцаю шкла
праімчыць
заклапочаны хуткі,
пратуркоча паштовы,
прасыпле
вясёлы транзіт.

Прыклады аднолькавых па значэнні С., якія выконваюць сваю стылістычную ролю — пазбаўляюць паэтычную мову аднастайнасці:

Шпаркі крок, *быстры* почырк,
хуткі думак палёт:
у дзяржаве рабочых
будзе вольны народ!
(В. Жуковіч. «Пярэдадзень»)

Багацце сінанімікі беларускай мовы часткова адлюстравана ў «Слоўніку сінонімаў і блізказначных слоў» М. К. Клышкі (Мн., 1976).

Слоўнік — даведачнае выданне, у якім у алфавітным парадку зафіксаваны і растлумачаны значэнні пэўных слоў. Для пісьменніка і літаратуразнаўца значную цікавасць маюць энцыклапедыі, а таксама універсальныя С. тыпу «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» (Т. 1-5, 1977-1984), у якіх з найбольшай паўнатой фіксуецца і тлумачыцца лексіка той ці іншай мовы. Разам з тым нярэдка даводзіцца звяртацца і да спецыялізаваных С., такіх як «Гістарычны слоўнік беларускай мовы» (Вып. 1-23..., 1982-2004; выданне працягваецца), «Этымалагічны слоўнік беларускай мовы» (Т. 1-8..., 1978-1993; выданне працягваецца), «Слоўнік беларускіх народных

гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча» (Т. 1-5, 1979-1986), «Тураўскі слоўнік» (Т. 1-5, 1982-1987), «Слоўнік іншамоўных слоў» (Т. 1-2, 1999) А. Булыкі і інш. Сярод такіх С. вялікую дапамогу як пісьменніку, так і даследчыку літаратуры аказваюць выданні, у якіх адлюстроўваецца эстэтычная сістэма мовы: «Крылатыя словы і афарызмы» (1960) і «Беларускія народныя параўнанні» (1973) Ф. Янкоўскага, «Беларуская перыфраза» (1974) Г. Малажай, «Асацыятыўны слоўнік беларускай мовы» (1981) А. Цітовай, «Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы» (1988) М. Пазнякова, «Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы» (1998) Н. Гаўрош, «Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы» (Т. 1-2, 1993) І. Лепешава, С. рыфмаў і інш. Існуюць спецыяльныя С. мовы пісьменніка, у якіх фіксуецца ўся лексіка буйнейшага прадстаўніка нацыянальнай літаратуры ці пэўная частка яе. Так, выдадзены С. мовы А. Пушкіна, А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі і інш. У Беларусі выйшлі «Слоўнік мовы Скарыны» (Т. 1-3, 1977-1994) У. Анічэнкі, «Анамастычны слоўнік твораў Якуба Коласа» (1990), выходзіць васьмітомны «Слоўнік мовы Янкі Купалы» (Т. 1-6, 1997-2003; пад рэд. У. Анічэнкі). Большасць пісьменніцкіх псеўданімаў раскрываецца ў «Слоўніку беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў» (XVI-XX стст.)» (1983) Я. Саламевіча. Біяграфіі і бібліяграфія публікацый беларускіх літаратараў увайшлі ў капітальны біябібліяграфічны С. «Беларускія пісьменнікі» (Т. 1-6, 1992-1995; пад рэд. А. Мальдзіса). Што да літаратуразнаўчых паняццяў, то яны вытлумачваюцца ў спецыяльных С. літаратуразнаўчых тэрмінаў. Такія С. існуюць у кожнай развітай тэорыі літаратуры, у тым ліку ў беларускай, і адлюстроўваюць багацце нацыянальнай і інтэрнацыянальнай літаратуразнаўчай тэрміналогіі (*гл.:* тэрмін).

Слоўнік рыфмаў — слоўнік, у якім у алфавітным парадку зафіксаваны словырыфмы, ужытыя ў творчасці нейкага паэта, нацыянальнай паэзіі пэўнага перыяду або рыфмы, магчымыя ў той ці іншай нацыянальнай мове. Вось як, напрыклад, размяшчаліся ў адным рускім слоўніку рыфмы на гук «Б»:

Изба злоба жаба губа глыба
жалоба дружба себя раба оба
баба шуба рыба палуба служба губя
скоба проба слабо грубо дыба любя
труба особа ряба любо ибо грубя

Да 1917 г. у Расіі выйшла з друку некалькі С. Р. Яны ў той ці іншай ступені адлюстроўвалі характар рыфмаў асобных рускіх паэтаў, выяўлялі рыфматворныя магчымасці рускай мовы наогул. Аднак С. Р., як правіла, мелі нарматыўную скіраванасць і скоўвалі развіццё паэзіі, у тым ліку самой рыфмы (гл., напрыклад, Ш-в К. И. Правила сочинения стихов и рифмовник. М., 1902). Таму пазней выданне іх прыпынілася. Першы паслярэвалюцыйны слоўнік рыфмаў ва ўсходніх славян — гэта «Словник українських рим» А. А. Бурачка і І. І. Гурана (Кіів, 1979). У пэўнай ступені С. Р. нагадваюць сучасныя інверсійныя, ці адваротныя, слоўнікі, дзе лексіка размяшчаецца ў парадку алфавіта з канца слова («Обратный словарь русского языка». М., 1974: «Інверсійний словник української мови». Адэса, 1971-1976. Вып. 1-3 і інш.). Польскія беларусісты А. Барташэвіч і І. Камендацкая выдалі грунтоўны «Адваротны слоўнік сучаснай беларускай мовы» (Варшава, 1988-1989. Т. 1-4.). Заглядаючы часам у такія даведнікі, трэба, аднак, памятаць, што ніякі С. Р. не можа замяніць нялёгкай, заўсёды наватарскай працы паэта ў падборы неабходных сугучных слоў, бо характар і якасць усіх элементаў формы, у тым ліку і рыфмы, залежыць ад канкрэтнага зместу паэтычнага выказвання.

Увасабленне, або **персаніфікацыя** (ад лац. persona — асоба і facio — раблю), — разнавіднасць метафары, якая заключаецца ў наданні чалавечых уласцівасцей рэчам, прадметам, з'явам прыроды. Такое «ачалавечванне» навакольнай рэчаіснасці было ўласціва людзям старажытнасці на пачатковых стадыях іх развіцця. Гэта знайшло адлюстраванне ў фальклорных творах — казках, легендах, байках і г. д. У сённяшняй паэзіі У. — адзін з самых распаўсюджаных тропаў. Напрыклад:

Як жнівень мэндлі звозіў,
Уцёршы пот з пакош,
Па садзе несла восень
Буйных антонаў кош.
(М. Лужанін. «Лявоніха»)

Першы гром быў сёння ўночы.
Дождж да дня шумеў вясёла.

Ранак вытарашчыў вочы,
Як дзіця, глядзіць наўкола.
(Н. Гілевіч. «Свята зямлі»)

Сучасныя беларускія паэты ў выкарыстанні У. у значнай ступені засноўваюцца на традыцыях Я. Купалы, многія вершы якога цалкам пабудаваны на р а з г о р н у т ы м У. («Хлеб», «Роднае слова», «Да сваіх думак», «Вясна», «Голад», «Восень» і інш.). Персаніфікаваны ў паэта і вобраз Беларусі, якой ён надаў чалавечыя рысы («Безназоўнае»). У драматычнай паэме «Адвечная песня» ўласцівасці чалавека нададзены такім абстрактным паняццям і з'явам, як жыццё, доля, бяда, голад, холад, асобным порам года (вясна, лета, восень, зіма).

Фразеалагізм (ад грэч. phraseos — выраз, зварот і logos — слова) — словазлучэнне ці сказ, у якім словы неадлучна звязаны між сабой і ўтвараюць адзінае ўстойлівае сэнсавае цэлае (*як вокам скінуць, махнуць рукой, ні даць ні ўстаць, чым хата багата тым рада, жыццё пражыць — не поле перайсці, валачыў воўк, павалакуць і воўка* і г. д.). Як правіла, Ф. ствараюцца і бытуюць у нацыянальнай мове на працягу вякоў, ніхто не ведае, хто іх упершыню пусціў у свет. Да іх адносяцца ідыёмы (гл.), прыказкі і прымаўкі (гл.). Аднак тады, калі слоўнае мастацтва атрымала магчымасць замацавацца ў пісьмовай форме і тэксты сталі тыражавацца, аўтарства многіх Ф. стала вядомым. Пісьменніцкія Ф. атрымалі назву крылатых выслоўяў (гл.: афарызм). Ф. шырока ўжываюцца ў паэзіі з рознымі мастацкімі мэтамі (гл., у прыватнасці, зваротная метафарызацыя), паэты самі нярэдка з'яўляюцца іх стваральнікамі (*людзьмі звацца* — Я. Купала, *няма таго, што раньш было* — М. Багдановіч, *плячысты на жывот; дыпламаваны баран* — К. Крапіва і інш).

Эпітэт (ад грэч. epitheton — прыдатак) — від простага тропа, мастацкае акрэсленне істотнай прыметы якога-небудзь прадмета ці з'явы. Сустракаецца нярэдка ў прозе, найперш у прадстаўнікоў лірычнай стылёвай плыні (у Я. Брыля: *шчодрае* неба, *пераспелы* жаніх, *босая* вёска, *мала́ды* смех, *бязлобая* галава, *казённыя* вочы), асабліва часта — ў паэзіі. Выражаецца найчасцей прыметнікам («*гарачы* свой шлях», «без *мудрага* троса», «прызбе *маўклівай*» — А. Куляшоў; «*бескапытная* дарога», «*яршысты* снег», «на *горкім* вяселлі

дачкі» — А. Пысін; «*васількові* спакой, смутак верасу *сіні, палыновая* памяць тугі», «град *буйнакаліберны*» Р. Барадулін; «*шматсерыйныя* шпіёны» — Г. Бураўкін; «стадыёнаў *стадны* гром» — А. Лойка; «*пластылінавы* месяц», «напеў *электронна-дрогкі*» — А. Глобус), а таксама назоўнікам (рак-*небарак*, жаба-*квактуха*, муха*звінуха* — Нар. песня, «гуслі-*баі*», «вяселле*разгул*», «рабы-*цары*» — Я. Купала, «мароз*мастак*» — Я. Колас, «*жалеза*-слова» — А. Моркаўка, «завея-*папрадуха*» — С. Гаўрусёў, «прагрэс-*папіхач*» — А. Грачанікаў), прыслоўем («*буяна* травы ймкнуць да зор *навыперадкі, напярэймы, узахапкі і насупор*» — У. Караткевіч, «*упрыглядку* на дзяўчат» — Р. Барадулін), дзеепрыметнікам ці дзеепрыслоўем (*здзічэлы* голас, жыў *прыпяваючы).* Э. адрозніваецца ад звычайнага граматычнага а з н а ч э н н я сваёй пераноснай, вобразнай сутнасцю. У мастацкіх творах азначэнне і Э. ужываюцца, як правіла, побач, ствараючы агульны яскравы малюнак: «Ціха па мяккай траве сінявокая ноч прахадзіла» (М. Багдановіч) — тут *ціха* і *мяккай* — азначэнне, *сінявокая* — Э. Узаемаўзбагачаюць, узаемадапаўняюць адно другое Э. і азначэнні і ў наступным вершы Л. Геніюш:

У горы я над тваімі ранамі…
Божа, болей Цябе не карай,
старажытны, любы, каханы мой,
вечна скованы, родны край!
Мой курганны, жытні, зубрыны мой,
вытрывалы ў агні пакут,
Ефрасінін, святы, Скарынавы
Беларускі адвечны кут…

Вылучаюцца Э. м е т а ф а р ы ч н ы я (*сінія* песні мора, *зялёнае* полымя дрэў), г і п е р б а л і ч н ы я (чалавек-*гара*), с к л а д а н ы я (*светлавокая* радасць), і р а н і ч н ы я (*дыпламаваны* баран, *шматступенчатыя* дурні). У фальклоры распаўсюджаны т. зв. п а с т а я н н ы я Э. (конь *вараненькі,* гады *маладыя,* доля *горкая*). «Душа поэзии — эпитет» (А. Пушкін). Арыгінальнасць мастакоў слова, перш за ўсё паэтаў, у многім вызначаецца самабытнасцю, непаўторнасцю Э., гэтых «стрэлаў у сутнасць» (М. Рыльскі). Яны дапамагаюць лаканічна і вобразна ахарактарызаваць з’яву, даць ёй ацэнку, канкрэтызаваць, вылучыць патрэбную рысу ці адзнаку. Вось некалькі прыкладаў з такімі Э.:

Дай, паэзія, меч *прамяністы,*
Слова-гарт, слова-*кліч,* слова-*бой!*
Дай палёт мне *арліны, агністы,*
Гімнам-*полымем* біць да нябёс!
(П. Пестрак. «Паэзія»)

У акенца тваё
Я пастукаў *зязюльчыным* ранкам
Пасля *салаўінага* вечара
І *перапёлчынай* ночы.
(П. Панчанка)

Позняя ягадка *позняй* спакусы.
Вэлюм *маёвы* растаў па вясне.
Запунсавела-прыпухлыя вусны
Свецяцца *ціха-шчасліва* праз снег.
(Я. Янішчыц. «У шуме жытняга святла»)

З дапамогай арыгінальнага падвaення азначэнняў і эпітэтаў М. Танк у вершы «Пасля снегападу» стварае своеасаблівы малюнак прыходу зімы:

На *жоўтай-жоўтай* пожні,
На *шэрай-шэрай* грэблі,
На *сіняй-сіняй* руні,
На *цёмнай-цёмнай* пушчы
Лёг *белы-белы* снег.

Знайсці дакладны Э. — справа нялёгкая. Часам паэту даводзіцца забракаваць мноства варыянтаў у пошуках самага аптымальнага, адзіна неабходнага. Так, падбіраючы для верша «Дзве сястры» Э. да слова *зямля,* Я. Купала запісаў і закрэсліў некалькі прыметнікаў: на *маркотнай* зямлі, на *гаротнай* зямлі, на *скаванай* зямлі... Нарэшце было знойдзена патрэбнае слова: «На *тутэйшай* зямлі дзве сястрыцы жылі...» Увогуле Я. Купала — майстар Э. Вось яго некаторыя Э.: *халодныя* песні, пот *крывава-чырвоны,* лісце *струпеўшае,* брат *слёзнавокі,* зямля *хлебадайная, чорненькі* час.

Э. — адзін з самых дзейсных і шырока распаўсюджаных паэтычных тропаў.

Этымалагізм паэтычны (ад грэч. Etymon —ісціна і logos — паняцце, вучэнне) — адзін з відаў тропа, у якім перанос значэння з аднаго слова на другое адбываецца на аснове гукавой іх блізкасці.

Такія семантычна далёкія, але блізкія па гучанні словы звычайна стаяць у вершаваным радку побач, выяўляючы дадатковыя сэнсавыя і эмацыянальныя адценні. Напрыклад:

Я прынёс іх з ляснога дрымучага свету,
Дзе з *брусніцамі ніцымі* — жар верасоў.
Падасінавікаў у чырвоных барэтах
Пад старою *асвінай асінай* знайшоў.

(М. Танк. «Грыбы»)

Мяне *пярун* наводмаш *перыў*...

(У. Пайлаў)

Хто *ўладарыць,* той і *ударыць* раптам.

(П. Панчанка)

Поле,
У тваім замкнёным *коле*
Нашы *душы, думы* і *дамы.*

(П. Макаль. «...Поле, поле»)

Часам Э. П. Утвараецца з дапамогай паронімаў (*гл.*):

...І прыгадаю пачуццё, якое
Абразай падсякалі, як з *абрэза.*

(Н. Мацяш. «Бязладная размова»)

Кастрамі думкі гарацъ, не стынуць,
Трапечуць думкі, як зор праменні,
Давайце ж думаць не *прымітыўна,*
Давайце думаць *праметэйна!*

(Л. Дайнека)

Э. П. — асноўны троп «вершаказаў» А. Разанава: «*Барана* — з *бору*: *забраная* адтуль, яна ўсё роўна не згаджаецца са сваёй *абранай* роляй і *абараняецца* рукамі і нагамі ад прымусовага *абранніцтва*» («Барана»); «На беларускі *гарох рохкаюць* свінні, што ён у *агародзе найгоршы*, а ён у адказ *рагоча*» («Гарох»).

Своеасаблівая паэтычная этымалогія, як відаць з прыкладаў, адрозніваецца ад рэальнай этымалогіі — навукова дакладнага

выяўлення паходжання слова і яго роднасных адносін да іншых слоў мовы. Няўмелае карыстанне Э. П. або злоўжыванне імі шкодзіць сэнсавай выразнасці твора. Часам Э. П. стаяць у рыфме (*гл.:* каламбурная рыфма, тэматычная рыфма). Некаторыя літаратуразнаўцы называюць Э. П. г ук а в о й м е т а ф а р а й.

Эўфемізм (ад грэч. euphemeo — кажу ветліва) — замена непрыемнага ці непрыстойнага слова (словазлучэння) больш далікатным або прыгожым словам ці выразам. Чытач (слухач) твора, ведаючы тое слова, якое замяняецца, успрымае Э. як пэўны мастацкі прыём, што вядзе да таго ці іншага мастацкага эфекту. У якасці Э. могуць выступаць асобныя выразы метанімічнага, метафарычнага і перыфрастычнага характару (*гл.:* метанімія, метафара, перыфраза). Напрыклад: *недалёкі чалавек* — замест *дурань, ухіляцца ад ісціны* — замест *ілгаць* і г. д. У вершы К. Крапівы «Фрыцавы трафеі» ёсць наступны Э.: «Фрыц *плячысты на жывот».* Тут быццам бы больш «далікатны» выраз *плячысты на жывот,* які замяняе слова *абжора,* дапамагае стварыць камічны эфект. Словы і выразы, супрацьлеглыя Э. па стылістычнай афарбоўцы,— вульгарызмы. Так, слова *памерці* можа быць заменена, з аднаго боку, Э. (*заснуць назаўсёды, развітацца з жыццём* і г. д.), а з другога — вульгарызмамі (*даць дуба, аддаць канцы* і г. д.).

СІНТАКСІС ПАЭТЫЧНЫ ІНТАНАЦЫЯ

Сінтаксіс паэтычны — сістэма сінтаксічнай арганізацыі вершаванай мовы. С. П. знаходзіцца ў арганічнай еднасці з рытмам, узаемадзейнічае з ім. Сінтаксіс вершаванай мовы больш складаны, чым сінтаксіс празаічнай мовы. Так, даследчыкі адзначаюць, што ў А. Пушкіна, напрыклад, «проза валодае значна прасцейшым сінтаксісам, чым верш, які валодае намнога больш складаным апаратам суадносін і сувязей» (Б. Тамашэўскі). Аднак гэтая складанасць дзякуючы асаблівасцям вершаванай мовы не адчуваецца чытачом (слухачом) твора, не перашкаджае яго разуменню. Наадварот, усе складанасці сінтаксічнай будовы верша, калі яны толькі ў мастацкіх адносінах апраўданы, дапамагаюць лепшаму, больш арганічнаму выяўленню думак і пачуццяў паэта. Да С. П. перш за ўсё адносяцца рытарычныя фігуры, розныя віды і формы стылістычных, або сінтаксічных, фігур (градацыя, недасказ, паралелізм, разнастайныя паўторы і інш.). Кожная з гэтых фігур адыгрывае ў творы сваю выяўленчую ролю. Так, градацыя — паступовы пераход нейкай з'явы ад яе ніжэйшай ступені да вышэйшай ці, наадварот, ад вышэйшай да ніжэйшай — рэзка ўзмацняе эмацыянальнасць выказвання:

Восень. Лета, зматвай свае вудачкі!
Дрэвы выплаўляюць руду.
Вецер свістаў спачатку ў *дудачку,*
Потым у *дудку,* а ўжо затым у *дуду*.
(А. Наўроцкі. «Поры году»)

Недасказ, пры якім паэтычнае выказванне раптам абрываецца, выяўляе ўсхваляванасць аўтара ці яго героя. Ён разлічана на здагадлівасць чытача, садуманне яго з аўтарам твора. В. Зуёнак, напрыклад, выкарыстоўвае недасказ пры апісанні своеасаблівага псіхалагічнага стану інваліда Айчыннай вайны:

У прымыльніку — мыліцы і пратэз,
Нага са скрыпам хромавым…
Не пусціў гаспадар, без яе палез
На палок дубовы, стогромавы.
Сячэ гаспадар
То па левай, то *па…*

І раптам венік зрываецца…
Дваццаць год, як на дзве не ступаў,
Дваццаць год памыляецца.

Асабліва часта сустракаецца ў вершаваных творах паралелізм — супастаўленне дзвюх мастацкіх з'яў («Шчыплю, лушчу арэшкі: Спяленькія да прыполу, Зеляненькія да долу. Спяленькія — паненачкам, Зеляненькія — белачкам» — Народная песня), разнастайныя паўторы: анафара—паўтарэнне адных і тых жа слоў ці гукаў у пачатку радкоў («*Мора* вуглем цяпер стала, *Мора* з дна цяпер гарыць, *Мора* скалы пазрывала, *Мора* хоча горы змыць» — Цётка), эпіфара — паўтарэнне адных і тых жа слоў у канцы вершаваных радкоў («Ёсць у брата бочка гарэлкі — *усё для вас,* А як не стане — піва дастане, *усё для вас*» — Народная песня), шматпрыназоўнікавасць — паўтарэнне адных і тых жа прыназоўнікаў («А *па* вуліцы ды *па* шырокай, *Па* муравачцы ды *па* зялёнай» — Народная песня), шматзлучнікавасць — паўтарэнне адных і тых жа злучнікаў («Ах, песні… Вы — мая уцеха. **І** боль мой. **І** мая туга. **І** ласка, **І** ўспамінаў рэха, **І** прага жыць, пакуль мага» — К. Кірэенка). Паўторы надаюць вершаванай мове асаблівую экспрэсію, узвышаюць тон, запавольваюць тэмп выказвання, робяць яго велічна-спакойным. Зрэшты, толькі ў канкрэтным паэтычным кантэксце можна ўбачыць выяўленчую ролю тых ці іншых стылістычных фігур, што ўваходзяць у сістэму С. П. Аднак С. П. не абмяжоўваецца толькі асобнымі фігурамі. Вядомы даследчык сінтаксічнага ладу вершаваных твораў А. Пушкіна Г. Паспелаў слушна падкрэслівае, што «сінтаксічная адметнасць вершаванага маўлення і большая сінтаксічная складанасць у параўнанні з празаічным маўленнем выяўляецца не толькі ў паўторах, анафарах і паралелізме, але і ў большай цеснаце сінтаксічных сувязей унутры вершаваных радкоў, у большай расчлененасці складаных сінтаксічных агульнасцей самой паслядоўнасцю вершаваных радкоў, у шырокім выкарыстанні далучальных канструкцый, у большай свабодзе словаразмяшчэння, у асобай сінтаксічнай ролі вершаваных пераносаў (enjambements), што абумоўлівае большую спаянасць складаных сінтаксічных агульнасцей у вершаваным маўленні». Ад С. П. у вырашальнай ступені залежыць характар паэтычнай інтанацыі.

Сінтаксічны лад беларускага верша пакуль што яшчэ мала вывучаны.

Інтанацыя (ад лац. intonare — моцна вымаўляць) — выдзяленне, падкрэсленне голасам пэўных думак, пачуццяў, якія выражаюцца ў паэтычным творы. І. складаецца з мелодыкі, тэмпа і тэмбра маўлення. Характар яе абумоўлены многімі фактарамі: канкрэтным сэнсам паэтычнага выказвання, паўзамі, лагічнымі і фразавымі націскамі, рытмічным малюнкам вершаваных радкоў (*гл.:* рытм), своеасаблівасцю гукавой арганізацыі верша (*гл.:* фоніка), паэтычным сінтаксісам. Усё гэта, несумненна, уплывае на І. У сваю чаргу І. актыўна ўздзейнічае на змест паэтычнага твора: дапамагае звязаць асобныя словы ў пэўныя сэнсавыя адзінствы, вылучыць самыя важныя з іх, акцэнтаваць на іх чытацкую ўвагу. Музыкай верша называў А. Твардоўскі І., падкрэсліваючы, што «адзін з самых цяжкіх «сакрэтаў» паэзіі — адпаведнасць музыкі зместу». Асабліва цесна звязана І. з паэтычным сінтаксісам, які па сутнасці з'яўляецца яе граматычным выражэннем (гэтаксама, як размяшчэнне вершаваных радкоў на паперы — графічным). «Інтанацыя,— як слушна падкрэсліваў Л. Цімафееў,— гэта час і прастора жывога слова, толькі ў ім яна і існуе і атрымлівае свой рэальны сэнс». У паэтычным творы І., аднак, адыгрывае не толькі с э н с а в ы я ўл е н ч у ю ролю, але і э к с п р э с і ў н у ю, надаючы выказванню ўрачыстае, сумнае, гнеўнае, саркастычнае, жартоўнае ці якое-небудзь іншае адценне. Паколькі І. вельмі цесна звязана з рытмам і з паэтычным сінтаксісам, то гавораць звычайна пра р ы т м а і н т а н а ц ы й н ы ц і і н т а н а ц ы й н а с і н т а к с і ч н ы м а л ю н а к в е р ш а. Рытарычныя і сінтаксічныя фігуры, што ўжываюцца ў вершы, таксама ўплываюць на яго І. У сучасным вершазнаўстве вылучаюць два інтанацыйныя тыпы лірычнага верша: н а п е ў н ы (песенны і рамансавы) і г у т а р к о в ы (аратарскі і размоўны). Вось прыклад інтанацыі першага тыпу:

Люблю наш край, старонку гэту,
Дзе я радзілася, расла,
Дзе першы раз пазнала шчасце,
Слязу нядолі праліла.
(К. Буйло. «Люблю»)

Прыкладам І. другога тыпу могуць служыць радкі з верша С.

Грахоўскага «Мая радаслоўная» — твора, напісанага тым самым памерам (чатырохстопным ямбам):

І тым заўсёды ганаруся,
Што ў шчаслівейшую пару
Я нарадзіўся ў Беларусі
І так, як маці, гавару.

Калі верш К. Буйло можна аднесці да песеннага, а С. Грахоўскага — да аратарскага відаў інтанацыі, то вершы Н. Тарас і А. Вярцінскага — адпаведна да рамансавага і размоўнага:

Сонца за хмаркамі ўранні
Скрылася — болей не свеціць.
Што ж ты мне сэрца параніў,
Мой найдарожшы на свеце?

Як жа мне, як жа развеяць
Хмарачак тых караваны?
Дзе ж мне знайсці таго зелля,
Каб загаіліся раны?

(Н. Тарас)

Людзі, не збівайцеся ў статак!
Знаю: моцны статкавы пачатак,
знаю: тужым мы па ім падчас,
знаю: так і падмывае нас —
збіцца ў статак, збіцца і згубіцца
недзе ў самай гушчыні яго,
збіцца ў статак, збіцца і пазбыцца
вобліку і голасу свайго…

(А. Вярцінскі. «Перасцярога»)

Характар І. уплывае і на манеру чытання вершаваных твораў уголас, або д э к л а м а ц ы ю, якая бывае напеўнай, аратарскай ці гутарковай.

Ампліфікацыя (ад лац. amplificatio — збольшанне, пашырэнне), або **накапленне**, — стылістычны прыём, сутнасць якога — у нагнятанні аднатыпных слоў ці моўных канструкцый (эпітэтаў, параўнанняў, сінонімаў, злучнікаў, аднародных членаў сказа і г. д.). Вельмі дарэчы А. (нагнятанне эпітэтаў, параўнанняў) выкарыстана ў вершы Д. Бічэль-Загнетавай «Роднае слова»:

Я чула пяшчотнае, шчырасці поўнае,
Маё беларускае, роднае, кроўнае,
Такое раптоўнае, такое чароўнае,
Такое ласкавае, цёплае, чыстае,
Як сонца, агністае,
Як Нёман, празрыстае,
Як казка, быліна, як песня, жаданае,
Дагэтуль яшчэ ў жыцці неспазнанае,
Гарачае слова ад шчырага сэрца!

Да А. звярнуўся і А. Лойка ў паэме «Лясная песня». Тут асобныя вымоўныя прозвішчы і тапанімічныя назвы, якія «накапліваюцца» ў вершаваных радках, дапамагаюць стварыць непаўторны вобраз ляснога краю — Беларусі:

Там край лясны і людзі там лясныя:
Сасноўскія, Каліны, Лазнявыя,
Паддубскія, Дуброўскія, Дубягі,
Альхоўскія, Альшэўскія, Карагі;
І гарады лясныя там, і вёскі: Залессі,
Берастовіцы, Бярозкі, Бярэзніцы,
Дубровы, Дзераўныя, Бары Святыя,
Добрыя, Старыя; І рэкі там лясныя:
Дзеравянкі, Бярозы, Лані,
Бераставічанкі;
Дарогі там лясныя і азёры,
І знічкамі на лес спадаюць зоры…

Адным з відаў А. з'яўляецца анафара, калі яна праходзіць праз усе ці значную частку вершаваных радкоў:

Ты ж мая адзіная,
Ты ж мая ніўная,
Ты ж мая радзінная,
Ты ж мая жніўная,
Ты ж мая вясельная,
Ты ж мая вясенняя,
Ты ж мая нязваная,
Ты ж мая нязнаная,
Да грудзей прытуленая —
Матуліна…

(Г. Бураўкін. «Вяртанне песні»)

Амфібалія (грэч. amphibolia — двухсэнсавасць, няяснасць) —

двухсэнсавасць, якая ўзнікае ў выніку рытміка-сінтаксічнай няўзгодненасці асобных членаў паэтычнага выказвання. А. можа быць вынікам надта складанай сінтаксічнай канструкцыі, неапраўданай інверсіі:

Люблю над рэчкай шэрыя туманы,
Што, нібы воблакі, над ёй плывуць;
І нават крык з чароту нечаканы
Люблю я дзікай качкі там пачуць.
(Н. Шклярава. «Люблю»)

Натуральная канструкцыя выдзеленай фразы наступная: «І нават люблю я там пачуць з чароту нечаканы крык дзікай качкі». Часам А. узнікае пры неапраўданым сінтаксічным пераносе:

Гарыдавец не ведаў, што адказ
Яго Раіну выдаў, загубіў…
(М. Танк. «Янук Сяліба»)

Паэт хацеў сказаць: адказ яго, Гарыдаўца, выдаў і загубіў Раіну. Аднак несупадзенне лагічнай і міжрадковай паўз прывяло да сэнсавай недакладнасці: займеннік *яго* стаў адносіцца да Раіны, што не адпавядае сапраўднасці (як вядома, ні жонкай, ні нават каханкай здрадніка Гарыдаўца Раіна не была).

Відам А. з'яўляецца двухсэнсавасць, што ўзнікае часам на стыку двух ці больш слоў у вершаваным радку:

Былы я лесаруб, каваль,
глядзеў: асфальт на сонцы плавіцца.
(В. Макарэвіч. «Гораду»)

На слых два словы *былы я* ўспрымаюцца як адно — *былыя.*

Анакалуф (ад грэч. anakoluthos — непаслядоўны, няўзгоднены) — сінтаксічная або лагічная няўзгодненасць асобных членаў паэтычнага выказвання. А. дапамагае выяўленню ўсхваляванасці таго, хто гаворыць, індывідуалізацыі мовы персанажа і г. д. У супрацьлегласць амфібаліі А. не зацямняе сэнсу паэтычнага выказвання, толькі надае гэтаму выказванню своеасаблівы характар. Вось прыклад А. з верша М. Лужаніна «Запрашэнне на возера Нарач»:

Празрыстае — можна каменне злічыць,
Блакітнае — неба у ім палавіна,
Багатае — рыба лускою бліш чыць,
Магутнае — слава ад бацькі і сына.

Тут у першых трох радках працяжнікі замяняюць злучнікі *што, бо, аж.* У чацвёртым жа радку ўсталяваная сінтаксічная сувязь паміж членамі выказвання парушаецца: працяжнік тут замяняе, па сутнасці, цэлы выраз: «Магутнае, [таму што на яго падае] слава ад бацькі і сына». Арыгінальны А. сустракаем у вершы А. Пысіна «Ёсць на свеце мой алень», дзе гэтая сінтаксічная фігура «працуе» на ўзмацненне экалагічнага матыву верша:

Вы, разумныя браты,
Я і сам страляць умею, —
Дайце жыць майму аленю
Пад галінкай дабраты.

Анафара (ад грэч. anaphero — вынас уверх; паўтарэнне), або **адзінапачатак**, — паўтарэнне аднолькавых гукаспалучэнняў, слоў ці выразаў у пачатку вершаваных радкоў або суседніх строфаў. А. надзвычай распаўсюджана як у фальклоры, так і ў пісьмовай літаратуры. А. павышае эмацыянальнасць паэтычнага выказвання, узвышае яго тон, кампазіцыйна арганізуе, аб’ядноўвае асобныя радкі. Да гукавой А. можна аднесці ўжыванне ў пачатку вершаваных радкоў адных і тых жа злучнікаў (*гл.:* шматзлучнікавасць) або прыназоўнікаў (*гл.:* шматпрыназоўнікавасць):

*Д*айце разгону, прастору *Др*эмлючым песням і сілам — *Др*огне запор наймацнейшы, Мы ўскалыхнем і магілай.
(Я. Купала. «Песня і сіла»)

З працы пачынаецца Купала,
З песні, што яднае ўсіх людзей, **З** казак, дзе крыві і слёз хапала, **З** калыханкі, сонца і надзей.
(П. Панчанка)

Лексічная А. — гэта паўтарэнне аднолькавых слоў у пачатку ўсіх або часткі вершарадоў:

Зямля не зменіць і не здрадзіць,
Зямля паможа і дарадзіць
Зямля дасць волі, дасць і сілы,
Зямля паслужыць да магілы,

Зямля дзяцей тваіх не кіне,
Зямля — аснова ўсёй айчыне…
(Я. Колас. «Новая зямля»)

У Беларусі — ясныя вочы,
Многа любові ў грудзях:
Звонкае поле,
Звонкія сосны,
Звонкі і сонечны шлях.

У Беларусі
Кожны куточак,
Дзе ты не пойдзеш, пяе…
Звонкае слова, *Звонкая* песня,
Звонкае сэрца яе.
(П. Броўка)

Паўтарэнне ў пачатку радкоў аднолькавых ці аднатыпных сінтаксічных канструкцый утварае с і н т а к с і ч н у ю А.:

Ці ведаеш зямлю арлоў-людзей магутных?
Ці ведаеш ты дні віхораў і агня?
Ці ведаеш ты сказ аб волатах пакутных?
Ці ведаеш ты спеў аб вечным ззянні дня?
Ці чуў ты часам быль аб сэрцах аб мяцежных?
Ці чуў ты гімнаў кліч аб шчасці на зямлі?
Ці чуў ты гул грымот аб гордасці бязмежнай?
Ці чуў ты пра байцоў, што за цябе ляглі?
(З. Бядуля)

Прыклад арыгінальнай сінтаксічнай А. знаходзім у В. Зуёнка:

Калі б так проста
кахалася,
Калі б так проста
раджалася,
Калі б так проста
спявалася,
Калі б так проста
ўзляталася,
Калі б так проста… —
Навошта…
Навошта б тады
і крылы,
Навошта б тады
і песня?..

Навошта б тады каханне,
Навошта б і нараджэнне,
Навошта б
жыццё?..

У гэтым вершы ўжыты таксама лексічны стык, або эпанастрафа (*навошта — навошта*) (*гл.*). Стылістычная фігура, супрацьлеглая А., — эпіфара.

Антытэза (ад грэч. antithesis — супрацьпастаўленне), або **супрацьпастаўленне,** — стылістычны прыём, заснаваны на супастаўленні процілеглых з'яў, прадметаў, характараў, пачуццяў, ідэй, вобразаў і г. д. Ужываецца вельмі часта ў народнай творчасці, мастацкай літаратуры, публіцыстыцы. Можа прадвызначаць своеасаблівасць як невялікага верша («Асадзі назад» Я. Коласа, «Ружа і штык» В. Віткі, «...Парушыўшы зямное прыцягненне» А. Куляшова), так і вялікага мастацкага твора, выяўляючыся нават у яго назве («Вайна і мір» Л. Талстога, «Агонь і снег». І. Шамякіна). Асабліва часта А. сустракаецца ў паэзіі:

Слову жывому —
на глебу ўрадлівую,
Мёртваму слову —
на камень, на жвір.
Шчыраму сэрцу — долю шчаслівую,
Чэрстваму сэрцу —
балота і вір.
(С. Дзяргай. «Пажаданні»)

Ф. Багушэвічу А. дапамагла, напрыклад, выявіць рэзкія сацыяльныя кантрасты беларускай рэчаіснасці XIX ст. (верш «Бог не роўна дзеле»):

Чым то дзеіцца на свеце,
Што не роўна дзеле бог?
Адзін ходзе у саеце,
У золаце з плеч да ног,
А другому каб прыкрыцца
Хоць анучай — велькі труд;
Весь, як рэшата, свіціцца,
Адны латы, адзін бруд!

На А., у прыватнасці, заснаваны верш Я. Купалы «Паэта і цэнзар».

А. ляжыць у аснове ўсяго верша Э. Акуліна «...Нашу я ў сэрцы двух анёлаў»:

Нашу я ў сэрцы двух анёлаў:
анёла цемры і святла.
Адзін чароўны мае голас.
Другі гырчыць, як ваўкалак.

Адзін кахае да знямогі...
Другі — нянавісцю гарыць.
Адзін заве ў сябрыну Бога.
Другі — Люцыпару служыць.

Адзін ахоўвае ад звадак і
чорных дум у галаве.
Другі — прывабіць хоча здрадай,
душу маю на часткі рве.

Нашу я ў сэрцы двух анёлаў...
Якому з іх перамагчы?
Дрыжыць пялёстак свечкі квола
на донцы восеньскай начы.

На А. засноўваецца адмоўны паралелізм (*гл.*). А. часта ўжываецца ў вершаваным творы адначасова з іншымі стылістычнымі фігурамі, у прыватнасці сінтаксічнай анафарай.

Бяззлучнікавасць, або **асіндэтон** (ад грэч. asyndeton — нязвязанае), — стылістычны прыём, сутнасць якога заключаецца ў неўжыванні злучнікаў паміж граматычна аднароднымі словамі і сказамі. Гэта надае выказванню сціспласць, дапамагае перадаць хуткую змену з'яў і падзей, ахапіць большую іх колькасць на абмежаванай плошчы вершаванага твора. Напрыклад:

О вясна! Таполі! Свеце мілы!
Сонца німб! Аблокі! Сад! Рака!
Залатая падаплёка крылаў
Маладога звонкага шпака.

(У. Караткевіч)

Мама. Радзіма. Мова.
Злітнасць. Сугучнасць. Выток.
І не забыць мне высноваў.
І не закрэсліць радок.

(В. Аколава. «...Мары. Матуля. Мова»)

У вядомай паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады» Б. дапамагае выявіць імклівасць бегу Алеся Рыбкі, перад вачамі якога мільгаюць:

Хата. Хата.
Яшчэ адна хата.
Ганак ваенкамата.

У вершы А. Вярцінскага «...Мужчына. Жанчына. Чаканне» Б. з’явілася асноўным мастацкім прыёмам, што дазволіў своеасаблiва перадаць дыялектыку ўзаемадачыненняў двух людзей — Мужчыны і Жанчыны:

Мужчына. Жанчына.
Чаканне. Шуканне.
Блуканне. Час.
Жанчына. Мужчына.
Спатканне. Вітанне.
Пытанне. Адказ.
Мужчына. Жанчына.
Дыханне. Сэрцабіццё.
Забыццё. Жанчына.
Мужчына. Каханне.
Мужчына. Жанчына.
Жыццё.

У вершы П. Панчанкі «Схема жыцця» Б. дазволіла ўсяго ў 8-і строфах перадаць дыялектыку доўгага чалавечага жыцця. Вось пачатак гэтага верша:

Робім да стомы.
Цягнемся. Марым.
Век здаганяем.
Героямі ходзім.
Зззяем, як сонца.
Чарнеем, як хмары.
Нешта губляем.
Нешта знаходзім.
Моцна кахаем.
Ад шчасця заходзімся.
Рады, як чэрці.
Як людзі, сумуем.
Сварымся. Мірымся.
І разыходзімся.
Дзён не хапае.
Тыдні марнуем.

Прыём, супрацьлеглы Б., — шматзлучнікавасць.

Градацыя (ад лац. gradatio — паступовае павышэнне, узмацненне) — стылістычная фігура, якая заключаецца ў тым, што ў вершаваных радках групуюцца словы ці выразы з нарастаннем (к л ім а к с) або, наадварот, аслабленнем (а н т ы к л ім а к с) іх эмацыянальна-сэнсавай выразнасці. Г. узмацняе экспрэсію выказвання, узвышае яго тон. Напрыклад:

Ты — наш сцяг, што нікому, нікому на свеце, нікому
Не дамо *абсмяяць, апаганіць, забыць ці мячом зваяваць.*

У гэтых радках з «Беларускай песні» У. Караткевіча ўжываецца паступовы пераход з'явы ад яе ніжэйшай ступені да вышэйшай — клімакс. А вось другі від Г. — антыклімакс, да якога звяртаецца паэт у «Баладзе аб трыццаць першым сярэбраніку»:

Той дынар быў шчаслівай манетай. І хцівец смярдзючы
З дапамогай яго аграбаў сабе *золата, срэбра і медзь.*

Выяўленчая моц Г. асабліва ўзрастае тады, калі адначасова ўжываюцца якія-небудзь паўторы:

Мы — не з *гіпсу,* мы — з *камення,*
Мы — з *жалеза,* мы — са *сталі,*
Нас кавалі у пламенні,
Каб мацнейшымі мы сталі.

(Цётка. «Вера беларуса»)

Часам Г. кладзецца ў кампазіцыйную аснову ўсяго твора. Так, у першай палове шасцістрофнага верша М. Танка «Калі мне сказалі» — Г. нарастаючая (клімакс), у другой палове — спадаючая (антыклімакс).

Інверсія (ад лац. inversio — перастаноўка) адна з сінтаксічных фігур паэтычнай мовы, такая расстаноўка слоў або словазлучэнняў у вершаваным радку, якая парушае іх звычайны граматычны парадак. І. дапамагае падкрэсліць пэўнае слова, думку. Напрыклад:

У тундры я пражыў гады,
Там, помню, веі гэтак дзьмулі,
Што тэлеграфныя танулі
У снегавішчах правады.

(А. Александровіч. «Перамога»)

(Звычайны парадак слоў: «...што тэлеграфныя правады танулі ў

снегавішчах».) Асаблівую адметнасць набывае паэтычнае выказванне, калі ў складаназалежным сказе мяняецца натуральны парадак даданых сказаў:

А як уцешна мне было,
Што сонца, хоць усе абшары
Даўно чакалі на святло,
Пакуль ты хустачку да твару
Не завязала, —
                                        не ўзышло!
(М. Лужанін. «На ўсходзе сонца»),

або калі прыназоўнік ставіцца пасля назоўніка:

Глядзі,
        як гнедая ўсіх абышла далёка!
        Не бег, а пылам *над*,
                                зямлёю *над* — Палёт.
(У. Някляеў. «Іпадром»)

І., недакладна ўжытая ў вершы, не толькі не праясняе паэтычны сэнс, а, наадварот, зацямняе яго.

Кальцо — стылістычна-кампазіцыйны прыём, які заключаецца ў паўтарэнні на пачатку і ў канцы асобных вершаваных радкоў, страфаў ці цэлага твора аднолькавых гукаспалучэнняў, слоў або выразаў. Вось два найбольш пашыраныя віды К.: г у к а в о е:

Надыдзе час, і на пракосы
Быллём парослай старыны
Спадуць адклёпаныя *косы,*
А ў *нетрах* гракнуць *перуны*
Раскатным рэхам *тапароў,*
                        Тады скажу і я: «Гатоў!»
(С. Крывец. «Чаму не йду ў літаратуру»)

Штохвіліны на *шашы*
Шумна, як на *кірмашы.*
(Р. Барадулін)

л е к с і ч н а е:

Я *аддам* усё, што маю,
Буду голы, як Адам,
Толькі слёзы прыхаваю,
Толькі гора не *аддам.*
(П. Панчанка. «...Дождж ізноў»)

Сябры мае! Грашыць — віно
Без тостаў звонкіх піць.
Шыпіць, нібы змяя, яно —
На маўчуноў *шыпіць!..*
(А. Лойка. «З застольных песень»)

Арыгінальна выкарыстана с т р а ф і ч н а е К. ў «Рамансе» М. Багдановіча, дзе кожная страфа пачынаецца і завяршаецца адным і тым жа словазлучэннем (*Зорка Венера ўзышла... З гэтай пары я пачаў... Але расстацца нам час... Буду ў далёкім краю...*), у якіх увасабляецца лірычны матыў твора. Класічнымі прыкладамі К. ва ўсім творы з'яўляюцца рандо (*гл.*), якое пачынаецца і заканчваецца аднымі і тымі ж словамі ці словазлучэннямі, а таксама трыялет (*гл.*), у якім два першыя радкі дакладна паўтараюцца ў канцы твора (а р х і т э к т а н і ч н а е К.).

К. у літаратуразнаўстве часта называюць у к л ю ч э н н е м або э п і с т р а ф а й (грэч. epistrophe — вярчэнне), *гл. яшчэ:* кальцавая кампазіцыя.

Колан (грэч. kolon — частка цела; элемент перыяду сінтаксічнага) — невялікая (да 8 складоў, 2-4 самастойныя словы) цэласная рытма-інтанацыйная адзінка маўлення, аб'яднаная лагічным націскам і вылучаная паўзамі. У графічнай форме верша (*гл.*) К. часам увасабляюцца ў падзеле вершарадоў на асабныя радкі вершаваныя, у запісванні іх лесвічкай (*гл.*). «Метрычным словам» празаічнага тэксту назваў К. беларускі тэарэтык літаратуры І. Жук (Жук І. В. Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання. Гродна, 2003). Відавочна, з дастатковай падставай К. можа прымяняцца і пры аналізе такіх сістэм вершавання, як танічны верш і верлібр, дзе кожны радок змяшчае звычайна адзін — два, радзей — тры або чатыры К.

Мелодыка — адзін з састаўных элементаў інтанацыі, павышэнне і паніжэнне голасу пры маўленні. У некаторых мовах М. характарызуе і супрацьпастаўляе адзін аднаму па значэнні склады ў словах (у кітайскай, в'етнамскай) або самі словы (у японскай, сербскахарвацкай, нарвежскай). Ва ўсходнеславянскіх, у тым ліку беларускай, мовах М. дапамагае размяжоўваць пэўныя тыпы сказаў, вылучаць, падкрэсліваць асобныя словы і словазлучэнні. М. верша залежыць ад зместу твора і яго гукапісных асаблівасцей

(асанансаў, алітэрацый), сінтаксічнай будовы, рытарычных фігур і г. д. М. верша адрозніваецца ад М. прозы. Нездарма паэты, падкрэсліваючы меладычны малюнак верша, чытаюць свае творы напеўна, меладычна. Некаторыя даследчыкі разумеюць М. як «спалучэнне пэўных інтанацыйных фігур, рэалізаванае ў сінтаксісе» (Б. Эйхенбаўм).

Недасказ — раптоўны перапынак у паэтычным маўленні, інтанацыйна падкрэслены і графічна абазначаны шматкроп'ем. Н. разлічаны на здагадку чытача, своеасаблівае садуманне яго з паэтам; Н. будзіць фантазію таго, хто ўспрымае вершаваны твор. Гэта адна з найбольш важных стылістычных фігур, паколькі «роля невядомага тэксту (любога ў семантычных адносінах), уведзенага ў бесперапынную канструкцыю верша, непараўнана мацнейшая за ролю пэўнага тэксту» (Ю. Лотман). Вось верш М. Танка «Пясок», вобразны лад якога «трымаецца» на Н.:

Вы любіце пясок?
І я яго любіў
Перасыпаць, задуманы, між пальцаў,
Скруціўшыся ракушкай, на ім грэцца,
Узводзіць гмахі і пісаць той імя,
Якое ўголас паўтарыць баяўся.
Але калі ні разу не вярнуў ён
Насевак мне, калі засыпаў столькі
Мне дарагіх сяброў
і нават іх слядоў
Не захаваў у памяці сваёй,
А дні мае ў гадзінніку пясочным
Як найхутчэй імкнецца перасыпаць,
Калі..

Н. можа абрываць фразу на паўслове, якое стаіць у рыфме ў канцы радка, што надзвычай вылучае, падкрэслівае яго, а значыць — і ўсю аўтарскую думку, увасобленую ў творы. На такой вельмі рэдкай форме Н. пабудаваны верш П. Панчанкі «Напаўголасу...»:

Галандыя ці Турцыя —
Даруйце прастаку —
Усюды прастытуцыя,
Усюды *прастыту...*
Жаночая, мужчынская,

Паўзучая змяя,
Бязвусая, маршчыністая,
Нават *лесбія...*

Часам Н. можа не толькі абрываць слова, асобны вершаваны радок альбо знаходзіцца ўнутры радка, але займаць сабой цэлы радок ці некалькі радкоў. У гэтым выпадку Н. інтанацыйна ўвасабляецца ў працяглай паўзе, а на пісьме паказваецца суцэльным шматкроп'ем. Так, у паэме Я. Коласа «Рыбакова хата», напісанай 12-радкоўямі, у трэцяй страфе XI раздзела чатыры апошнія радкі заменены шматкроп'ем:

Шумяць патокі маладыя
Разлівам звонкім, веснавым,
І сонца твар свой у іх мые,
Брыльянты сыплюць зоры ім.
Гляджу на іх, і сэрца поўніць
Мне радасцю іх гонкі ход,
І ім няма на свеце роўні,
Іх не скуе ніякі лёд...
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Майстрам розных відаў Н. быў Я. Купала. Вось, у прыватнасці, прыклад выкарыстання ім Н. у знакамітым вершы «Перад будучыняй» (1922):

Там чутна: «Беларусь!», там:
«Незалежнасць!» А там:
«Паўстань, пракляццем!..»
Ну, а мы? Мы ў страху...
дум крутня... разбежнасць...
Без толку крыллем лопаем, як цьмы.

У вершы «...О так! Я пралетар!» (1924) Я. Купала ужыў надзвычай рэдкі ў літаратурнай практыцы від Н. — на пачатку твора. Тым самым паэт адразу ўпісаў верш у ідэалагічны кантэкст свайго часу, калі сярод бальшавікоў распачалася вострая палеміка паміж «нацыяналістамі» (нацыянал-патрыётамі, нацыяналдэмакратамі) і «інтэрнацыяналістамі» (шавіністамі, касмапалітамі). Н. яшчэ больш падкрэслівае горкую іронію паэта:

…О так! Я пралетар!..
Яшчэ учора раб пакутны —
Сягоння я зямлі ўладар
І над царамі цар магутны!

Мне бацькаўшчынай цэлы свет,
Ад родных ніў я адвярнуўся…
Адно… не збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сняцца сны аб Беларусі!

Часам Н. называецца а б р ы в а м, у м а ў ч а н н е м

Падваенне — стылістычны прыём паўтарэння ў вершаваным радку тых самых слоў або словазлучэнняў, галоўных ці даданых членаў сказа. П. дапамагае ўзмацніць эмацыянальны напал выказвання, завастрыць увагу на пэўным дзеянні, з'яве або прадмеце. Яно характэрна як для фальклору, так і для пісьмовай літаратуры. Можа знаходзіцца ў пачатку, сярэдзіне і ў канцы вершаваных радкоў:

Пайдзі, пайдзі, татачку, з касою,
Скасі, скасі рутачку з расою.
Паедзь, паедзь, братачку, з вазочкам,
Звязі, звязі рутачку з пясочкам.
Людзі, людзі!
Прад вамі *нізка, нізка* хілюся,
Бо адна я — нішто.

(Н. Мацяш)
(Народная песня)

Арыгінальныя П., да таго ж спалучаныя трайнымі пачатковымі рыфмамі, надаюць адметны інтанацыйна-рытмічны малюнак вершу П. Броўкі:

Чырваніць, чырваніць, чырваніцца рабіна,
На лясы, на лясы паплыла павуціна,
Галасы, галасы — ветравыя спяванкі,
Верасы, верасы вераснёвага ранку.
Адцвілі, адцвілі, абсыпаюцца кветкі,
Што *кажы,* не *кажы,* засынаюць палеткі,
У цішы, у цішы гай стаіўся пахмуры,
А ў душы, а ў душы не сцішаецца бура.

У вершы П. Броўкі «Пахне чабор» падвоены выраз заканчвае

сабой усе пяць строфаў, становячыся рэфрэнам. Дарэчы, П. — адна з характэрных асаблівасцей паэтыкі П. Броўкі (вершы «Жорны», «...А ты ідзі!» і інш.).

Паралелізм (ад грэч. parallelos — той, што ідзе побач; паралельны) — сінтаксічна-кампазіцыйны прыём паралельнага размяшчэння аднатыпных элементаў паэтычнага выказвання (з'яў, вобразаў, матываў і г. д.), што супастаўляюцца паміж сабой. У адпаведнасці з тым, на якім узроўні — рытмічным, гукавым, сінтаксічным, страфічным, псіхалагічным — адбываецца гэта супастаўленне, вылучаюць розныя віды П. С і н т а к с і ч н ы П. — гэта аднолькавая сінтаксічная будова суседніх вершаваных радкоў. Вось прыклад з народнай песні:

Я б паслала пасол — не смею,
Напісала б лісток — не ўмею,
І пайшла б я сама — баюся,
Доўгая дарога — стамлюся.

Для народнай паэзіі надзвычай характэрны п с і х а л а г і ч н ы П., пры якім з'явы чалавечага жыцця суадносяцца са з'явамі прыроды:

— Зялёная дубровачка, Чаго рана шумець стала? Яшчэ ветры не веялі, Дробны дажджы не капалі.
— Маладая дзяўчыначка, Чаго рана плакаць стала? Яшчэ сваты не ехалі, Цябе, маладу, не сваталі.

Тут псіхалагічны П. дапаўняецца с т р а ф і чн ы м, паколькі два супастаўленыя комплексы лексічна і сінтаксічна ўкладваюцца ў аднолькавыя строфы. На псіхалагічным П. поўнасцю пабудаваны верш П. Панчанкі «...Трэснула, грукнула, грымнула з покатам». Вось дзве заключныя страфы гэтага верша, у якіх другія — «чалавеказнаўчыя» — паловы чатырохрадкоўяў узяты нават у дужкі:

Я навальніцы люблю ачышчальныя,
Што працінаюць да донца душы.
(Кажуць, не прымуць больш касы ашчадныя
У сейфы свае махляроў барышы).

Смолкія почкі маланкай палушчаны,
Свежа і зелена. Ясныя дні.

(Кажуць, што заўтра усе алілуйшчыкі
Выступяць супраць сваёй балбатні).

Часам у паэзіі, і ў першую чаргу ў народнай, выкарыстоўваецца т. зв. а д м о ў н ы П., калі адны нейкія з’явы, прадметы падаюцца праз адмаўленне іншых. Адмоўным П., у прыватнасці, пачынаецца паэма Я. Купалы «Бандароўна»:

Не віхор калыша лесам,
Не ваўкі заводзяць,
Не разбойнікі гурбою
За здабычай ходзяць.

На Ўкраіне пан Патоцкі,
Пан з Канёва родам,
З сваёй хеўрай гаспадарыць
Над бедным народам.

П. у некаторых сваіх формах блізкі да параўнання. Але П., апрача таго, што супастаўляе з’явы, выконвае і кампазіцыйную функцыю (наладжвае структурную сувязь двух або некалькіх стылістычных кампанентаў), якой пазбаўлена параўнанне.

Сінтаксічны П. пасадзейнічаў калісьці ўзнікненню верша (у выглядзе паралельных сінтаксічных радоў), з’яўленню рыфмы (яна завяршала і фанічна падкрэслівала гэтыя рады).

Парцэляцыя (ад франц. parceller — падзяляць на дробныя часткі) — такі падзел сказа паўзамі (а на пісьме — кропкамі) на інтанацыйна-сэнсавыя моўныя адзінкі, пры якім змест выказвання раскрываецца з усіх гэтых адзінак, размешчаных адна за адной. П., у прыватнасці, выкарыстаў А. Куляшоў у «Баладзе аб чатырох заложніках»:

Іх вядуць па жытняй сцяжынцы.
Чатырох.
Пад канвоем.
З дому.
Чатырнаццаць старэйшай дзяўчынцы,
Тры гады хлапчуку малому.

Паўтор — спосаб арганізацыі вершаванай мовы і паэзіі ўвогуле. Вядома некалькі відаў П.: р ы т м і ч н ы (*гл.:* рытмастваральныя

кампаненты, рытм), г у к а в ы (*гл.:* фоніка), л е к с і к а с т ы л і с т ы ч н ы (*гл.:* сінтаксіс паэтычны), к а м п а з і ц ы й н ы (*гл.:* страфа, кампазіцыя). П. фіксуюць увагу чытача (слухача) на пэўных рытмічных, гукавых, лексічных, сінтаксічных, архітэктанічных кампанентах твора і тым самым павялічваюць іх значэнне ў - кантэксце, узмацняюць іх эмацыянальнае ўздзеянне. Так, у вялікай ступені з дапамогай П. у вершы «Фантан слёз» У. Караткевіч здолеў перадаць працягласць у часе і рытмічную аднастайнасць і манатоннасць з’явы:

Капаюць *слёзы, слёзы, слёзы, слёзы,*
Капаюць слёзы зусім як
калісь, калісь, калісь,
Нібы ўспамін аб сонцы,
аб танцы вясеннім бярозавым
І аб навекі далёкай
зямлі, зямлі, зямлі.

Трохразавы П. адных і тых жа дзеясловаў у кожнай з трох строфаў верша дазволіў Г. Бураўкіну выявіць ураджанне бясконцасці дажджлівай нуднай восені:

Сеецца, Сеецца, Сеецца
Нудны асенні дождж.
Падае,
Падае, Падае
Мокрае жоўтае лісце.
Вецер абсвіствае
Згадкі пражытых гадоў
І летуценні наіўныя,
Што не збыліся…

Кожны від П. мае свае формы. Так, да лексіка-стылістычных П. адносяцца анафара, эпіфара, эпанастрафа, шматзлучнікавасць, шматпрыназоўнікавасць, ампліфікацыя, падваенне, кальцо, градацыя, таўталогія, паралелізм. Арыгінальна, звярнуўшыся да ампліфікацыі (*гл.*), выкарыстаў В. Жыбуль у сваім вершы «Сон Мендзялеева», напісаным чатырохстопным харэем, пералік назваў усіх хімічных элементаў з перыядычнай табліцы Мендзялеева:

Літый натрый магній калій
Скандый кальцый стронцый галій
Крэмній фосфар сера хлор
Мендзялевій цэзій фтор

Кобальт медзь астат палоній
Ітрый волава цырконій
Вісмут плаціна аргон
Вадарод азот ксенон

Амерыцый родый радый
Цынк ванадый і паладый
Серабро тэлур крыптон
Ёд неон іртуць радон […]

…Алюміній і свінец
Больш няма
Усё
Канец

Звычайна ў вершаваных творах П. сустракаюцца не паасобку, а ў тым ці іншым спалучэнні, узаемадзейнічаючы адзін з адным і дапамагаючы лепшаму выяўленню паэтычнага зместу. Так, верш Я. Купалы «За годам год» (1906- 1909) літаральна пранізаны П. Тут мы сустракаем ледзь не ўсе віды і формы П.: гукавы, лексічны, шматзлучнікавасць, шматпрыназоўнікавасць і інш.:

За годам год, за родам род,
Што хвалі хмар, што плесні вод,
Па зменах змен, на ўсход, на сход,
За родам род, за годам год.

На ўсход, на сход ідзе-брыдзе
У чарах-снах, у злыбядзе…
Канца ні ў чым, канца нідзе,
На ўсход, на сход брыдзе-ідзе.

За бытам быт, за стогнам стогн,
За смехам смех, за сконам скон,
За векам век, за звонам звон,
За мглою мгла з усіх старон.

Ідзе-брыдзе за следам след,
І ноч, і дзень, і цьма, і свет,
І песні кліч, і смерці цвет,
Ідзе-брыдзе за следам след…

Перанос, або **анжамбеман** (ад франц. enjambement, ад enjamber

— пераскочыць, пераступіць), — стылістычны прыём, калі сінтаксічна цэласнае словазлучэнне, пачатак якога знаходзіцца ў адным вершаваным радку, заканчваецца ў наступным. П. заснаваны на несупадзенні рытмічнай міжрадковай паўзы з сэнсавай паўзай. На словазлучэнне, раздзеленае міжрадковай паўзай, звяртаецца асаблівая ўвага, на яго падае своеасаблівы рытма-інтанацыйны націск. Пры гэтым міжрадковая паўза набывае выразна экспрэсіўны характар, падкрэсліваючы словы, што стаяць перад ёй і — асабліва — за ёй. П. дапамагае стварыць размоўную інтанацыю, перадаць эмацыянальную напружанасць маўлення, падкрэсліць пэўную думку, вылучыць нейкую з'яву, прадмет і г. д. Існуе некалькі відаў П. Р а д к о в ы П. мае наступныя формы: сінтаксічна цэласнае словазлучэнне (сказ) запаўняе поўнасцю суседнія вершаваныя радкі:

У нас цудоўнае кіраўніцтва:
Паны, банкіры і слугі бога;
У нас магутны ўздым будаўніцтва
Касцёлаў, шыбеніц і астрогаў.
(М. Танк. «У нас іначай»);

сінтаксічна цэласнае словазлучэнне займае першы радок і заканчваецца ў пачатку другога або пачынаецца ў канцы першага радка і займае частку ці ўвесь другі радок:

Хто бегаў з кіем каля хаты —
Ганяў курэй. Як парасяты,
У пяску капаліся сястрычкі.
(Я. Колас. «Новая зямля»)

Я не магу ўявіць без рускіх
Жыцця,
Каб іншы лад ішоў.
Мне б здаўся свет занадта вузкім
Без украінцаў, латышоў.
(П. Панчанка);

першы радок заканчваецца злучнікам, або часціцай, прыназоўнікам, а словы, да якіх яны адносяцца, пачынаюць наступны радок:

Янук глядзеў, як выраю струна
У небе з звонам таяла, і *на*
Хвіліну

нейкі сум найшоў.
(М. Танк. «Янук Сяліба»)

Што гэта — нервы сваволяць *ці*
нельга без крыку у гэтым жыцці?

(А. Вярцінскі. «...Зноў не сумеў стрымаць свой гнеў»)

С т р о ф н ы П. — П. не ў суседніх вершаваных радках, а ў суседніх строфах. Міжстрофная паўза па працягласці крыху большая за міжрадковую. Гэта надае строфнаму П. надзвычайную выразнасць, экспрэсіўнасць:

Не думай, што дзеля славы
Я песні свае пяю.
Паэзіі я па праву
Поўнасцю аддаю

Сябе. Не заслоняць спіны
Яе ад мяне назаўжды,
Бо я без яе, як спінінг
Без сіняй рачной вады...
(А. Сербантовіч)

Своеасаблівы характар мае вельмі рэдкі с к л а д о в ы П. Міжрадковая паўза пры ім дзеліць на часткі не словазлучэнне, а слова. Дзякуючы складоваму П. утвараецца ламаная рыфма:

І з ахвотаю, са скрыпам
Стаў узнімацца *шлаг-баўм.*
Шафёр прыспешваў крыкам
І кранууся ў шлях.
(А. Вярцінскі. «Здарэнне ля шлагбаўма»)

Нярэдка розныя віды П. выкарыстоўваюцца ў адным вершы. Так, у страфе з верша Р. Барадуліна «Да паходжання танца» знаходзім поруч складовы і радкавыя П.:

Перад сталоўкай нашай
Растаптанымі памерамі
Сваіх кірзавікоў
Не раз
Абцас
На грук праверылі.

У некаторых відах верша (верлібр, раёшнік) П. не ўжываюцца.

Перыяд сінтаксічны — складаная сінтаксічная адзінка з адным галоўным і некалькімі дададзенымі сказамі, якая ахоплівае шэраг вершаваных радкоў або нават строфаў. П. С. дапамагае ўзвысіць паэтычную танальнасць, стварыць аратарскую інтанацыю. Нярэдка ўсе дадзеныя сказы звязваюцца з галоўным з дапамогай адных і тых жа злучнікаў (*гл.:* шматзлучнікавасць):

Ці коска зазвоніць у час касавіцы,
Ці песню дзяўчо запяе.
Ці неба заззяе ў агнях бліскавіцы,
Ці вецер задзьме-зазлуе,

Ці гром гучнабежны пакоціцца ў хмарах,
Ці грукне над лесам пярун,—
Усё адклікаецца ў вольных абшарах,
Ўсё іх дакранаецца струн.
(Я. Колас. «Водгулле»)

Часам увесь верш складаецца з разгорнутага П. С. Як, напрыклад, інтымна-лірычны верш Я. Купалы «А яна...», дзе ў кожнай з 6-і папярэдніх строфаў — паэтычны аповед пра розныя формы выяўлення пачуцця лірычнага героя («Гэткім шчырым каханнем яе атуліў... Так пясціў, так галубіў галубку, яе... Столькі песняў над песнямі ёй я напеў... Гэткі ў сэрцы сваім збудаваў ёй пасад... Так уславіў яе ў славу сонца і зор... Утварыў з яе шчасце з-над шчасцяў сваё...»), а ў заключнай, пасля недасказа, паказанага радковым суцэльным шматкроп'ем, — пуант, што нясе разгадку папярэдняй сітуацыі: «А яна?.. А яна была толькі... дзяўчына!» Наступны верш М. Танка — таксама нішто іншае, як адзін разгорнуты П. С.:

Куды б цябе лёс ні закінуў,
Калі ты аб роднай краіне
Яшчэ захаваў успаміны;

Калі не забыў сваёй мовы
І колер блакіту вясновы,
Шум Нарачы, шэлест дубровы;

Ці маеш хоць жменьку зямлі той,
Калісь тваім потам палітай,
Кіёк падарожны з ракіты;

Ці нейкае з дому пасланне,
Ці толькі адно абяцанне
Цябе ўспамінаць на світанні

Пад крык жураваў пералётных,—
Дык ты, на чужыне гаротнай,
Яшчэ не самотны.

У. П. С. звычайна ўзнікае рэтардацыя, якая мае непасрэднае сэнсавыяўленчае значэнне.

Рытарычныя фігуры (ад грэч.— аратар і лац. figura — знешні выгляд, вобраз) — стылістычны прыём у празаічнай і вершаванай мове, які ўзмацняе эмацыянальны напал выказвання. Асноўныя з Р. Ф.: р ы т а р ы ч н а е п ы т а н н е (не патрабуе адказу, заключае ў сабе сцвярджэнне):

Ці ж мы, хлопцы, рук не маем,
Ці ж нам сілы Бог не даў?
Ці ж над родным нашым краем
Промень волі не блішчаў?

(Я. Колас. «Беларусам»);

р ы т а р ы ч н ы з в а р о т а к:

Ой, сястронкі, ой, вясковы,
Ой, вы кветкі прызавяты!
Вашы твары, як васковы,
Вашы шчокі слязьмі змяты…
(Цётка. «Вясковым кабетам»);

р ы т а р ы ч н ы в о к л і ч:

А якія месцы тут навокал,
І жывуць якія людзі тут!
(М. Аўрамчык. «Плёсы»)

Вось як з дапамогай Р. Ф. — рытарычных вокліча і пытання, а таксама такіх стылістычных фігур, як ампліфікацыі (*гл.*) і шматпрыназоўнікавасці (*гл.*), Я. Колас у паэме «Сымонмузыка» стварыў узнёслы вобраз роднага краю:

О край родны, край прыгожы!
Мілы кут маіх дзядоў!
Што мілей у свеце Божым
Гэтых светлых берагоў,
Дзе бруяцца срэбрам рэчкі,
Дзе бары-лясы гудуць,
Дзе мядамі пахнуць грэчкі,
Нівы гутаркі вядуць;
Гэтых гмахаў безгранічных
Балатоў тваіх, азёр,
Дзе пад гоман хваль крынічных
Думкі думае прастор,
Дзе увосень плачуць лозы,
Дзе вясной лугі цвітуць,
Дзе шляхом старым бярозы
Адзначаюць гожа пуць?

Рэтардацыя (лац. retardatio — запаволенне, затрымка) — стылістычны прыём запаволення якіх-небудзь падзей ці з'яў. У эпічных, ліра-эпічных і драматычных творах гэта дасягаецца ўвядзеннем устаўных сцэн, эпізодаў, апісанняў прыроды, лірычных адступленняў і г. д. У лірычных вершаваных творах Р. часам узнікае ў разгорнутых сінтаксічных перыядах, дзе галоўны сказ разбіваецца на дзве часткі: першая знаходзіцца ў пачатку перыяду, а заключная — у канцы яго. Гэта дапамагае завастрыць увагу чытача (слухача) твора на думцы, выказанай перш за ўсё ў галоўным сказе. Вось прыклад Р. у паэме В. Зуёнка «Сяліба»:

Той край,
імшарны, з сумам верасоў,
Дзе цар —
ядловец, нізенькі пярэстар,
Дзе цецярук пад чорнае крысо
Хавае ў дождж па сем цяцер пярэстых,
Дзе валіць з ног цвярэзнікаў чабор,
Нібы пяршак найпершай самай пробы,
Дзе выжыла адно найменне —
бор —
Як выспа паміж лядаў, расцяробаў,
Дзе прагная сасна дае засеў
І б'юць крыніцы з вечнаю надзеяй,
Дзе з году ў год ляснік
Якім лысеў

I ціха старадрэвіны радзелі, —
Той край —
мая радзіма…

Часам сэнсавыяўленчая роля Р. раскрываецца толькі ў канцы твора, у яго пуаце (*гл.*):

Генерацыя адаптацыя
культывацыя дэманстрацыя
дэкларацыя рэвалюцыя
узурпацыя эміграцыя
іміграцыя фабрыкацыя
рэпутацыя дэтанацыя
рэстаўрацыя рэканструкцыя
прафанацыя апазіцыя
канфрантацыя рэкламацыя
кампенсацыя індэксацыя
інтэграцыя радыяцыя
дэградацыя і чаго ж толькі
не зведала наша нацыя!

(В. Жыбуль. «Генерацыя дэградацыі, альбо Дэградацыя генерацыі»)

Р. можа ляжаць у аснове кампазіцыйнай будовы ўсяго верша («А яна...» Я. Купалы, «Каб ведалі» М. Танка).

Рэчытатыў (італ. recitativo, ад лац. Recitale чытаць уголас, дэкламаваць) — спосаб чытання паэтычных твораў уголас, заснаваны на выразных, эмацыянальна афарбаваных інтанацыях маўлення, павышэнні і паніжэнні голасу, акцэнтах, паўзах і г. д. Р. нагадвае спеў і дэкламацыю, але адрозніваецца і ад таго і ад другога. Р. вызначаецца напеўнасцю, мелодыяй, чаго няма ў дэкламацыі, блізкай да інтанацыі звычайнай гаворкі. У той жа час Р. у адрозненне, скажам, ад спеву меладычных куплетных песень увесь час змяняецца — у залежнасці ад зместу твора. Р. выконваюцца быліны, думы, галашэнні і некаторыя іншыя народныя творы.

Сімплака (грэч. symphloke — спляценне), або **спляценне**, — адзін з відаў сінтаксічнага паралелізму, адначасовае ўжыванне ў вершы анафар і эпіфар або паўтораў якіх-небудзь слоў ці словазлучэнняў у сярэдзіне вершаваных радкоў. Вось прыклады С. з

народнай паэзіі:

Сонейка! Ляцелі гусі з Белае Русі.
Сонейка! Сонейка! Яны ляцелі, усё й гаварылі.
Сонейка! Сонейка! Дзе мы ляталі, дзе мы бывалі.
Сонейка! Сонейка! Такога дзіва мы не відалі.
Сонейка! Сонейка! Як у крывічах пасярод сяла.
Сонейка! Сонейка! Пасярод сяла студня віна.
Сонейка!
(Народная песня)

Сядзем, *татка,* паабедаем з табою,
Паабедаўшы, падзелімся з табою.
Табе, *татка,* новая хатка, каморка,
А мне, *татка,* куфар адзежкі, кароўка.
Табе, *татка,* новая клетка і тачок,
А мне, *татка,* соценьку грошай, катушок.
(Народная песня)

Адначасовае ўжыванне анафар і эпіфар (побач з іншымі стылістычнымі фігурамі) надало адметны выгляд вершу К. Цвіркі «Такія сэрцы ў нас», дапамагло выявіць глыбока патрыятычную ідэю твора:

Такія, мусіць, косці *ў нас —*
Нам у пуху не спіцца,
Такія, мусіць, ногі *ў нас —*
Нідзе нам не сядзіцца,
Такія, мусіць, рукі *ў нас —*
Ніяк ім не стаміцца.

Сінтаксічныя, або **стылістычныя, фігуры** (ад лац. figura — знешні выгляд, вобраз) — своеасаблівыя сінтаксічныя канструкцыі вершаванай мовы, якія не зусім адпавядаюць агульнапрынятым у звычайнай моўнай практыцы сінтаксічным нормам. С. Ф. разам з рытарычнымі фігурамі ўваходзяць у агульную сістэму паэтычнага сінтаксісу (*гл.:* сінтаксіс паэтычны). Да С. Ф. адносяцца разнастайныя паўторы (анафара, эпіфара, кальцо, падваенне, сімплака, шматзлучнікавасць і інш.), усе віды і формы парушэння звычайнай сінтаксічнай ці лагічнай сувязі паміж словамі ўнутры вершаваных радкоў (інверсія, анакалуф, эліпс, амфібалія, недасказ), супастаўленне і супрацьпастаўленне гэтых радкоў, групоўка іх у пэўныя інтанацыйна-сінтаксічныя адзінствы (паралелізм, перанос, антытэза, ампліфікацыя, перыяд сінтаксічны). С. Ф. актыўна

ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, узмацняюць эстэтычную выразнасць і эмацыянальнасць выказвання, пазбаўляюць вершаваную мову аднастайнасці, надаюць ёй стылістычную разнастайнасць і тым самым дапамагаюць лепш выявіць вобразную думку паэта, перадаць яго душэўнае хваляванне.

Скандаванне (ад лац. scandere — чытаць размерана) — чытанне ўголас вершаў у адпаведнасці з іх метрычным малюнкам (*гл.:* метр). Кожнае метрычна моцнае месца ў вершаваным радку пры гэтым вымаўляецца з націскам, нягледзячы на натуральныя націскі ў словах. С. ўжываецца як дапаможны сродак для вызначэння памеру вершаванага.

Стык, або **эпанастрафа** (ад грэч. epanastrophe — зварот назад), — стылістычная фігура, якая заключаецца ў тым, што асобныя гукаспалучэнні, словы, словазлучэнні, якімі заканчваюцца вершаваныя радкі або цэлыя строфы, паўтараюцца ў пачатку наступных радкоў або строфаў. Асабліва характэрна Э. для народнай лірыкі:

Купалачка, дзе твая дачка?
Мая дачушка ў гародзе,
У гародзе лянок поле,
Лянок поле, краскі шчыпле,
Краскі шчыпле, вянкі ўе,
Вянкі ўе, на сябе кладзе,
На сябе кладзе, да шлюбу йдзе.

Адным з відаў гэтай стылістычнай фігуры з'яўляецца вельмі рэдкая р ы ф м о в а я Э. Яна, у прыватнасці, сустракаецца ў Я. Купалы:

Шоў бы ў палац панаваць
з *каралеўнай, царэўнай* яснай тады я, —
Славіць, шчасліўіць сваю *маладую,*
святую песняй няпетай.

Сэрцавы струны звінелі б
нязвеўна, павеўна гімны жывыя;
Казку тварыў бы з табой *залатую* —
такую, як думка гэта.

(«...З зорак усходніх, заходніх, з бліскучай...»)

Розныя даследчыкі Э. называюць па-featured рознаму: а к р а м а н а г р а м а й, а н а д ы п л о с і с а м, п а д х в а т а м.

Таўталогія (ад грэч. tauto — тое самае і logos — слова) — паўтарэнне ў вершаваным творы блізказначных слоў або выразаў. Напрыклад:

Ці *свет*, ці *світае,*
Ці *на зоры займае*?

Т. звяртае ўвагу чытача (слухача) твора на нейкую думку, удакладняе яе, дапамагае ўзмацніць рытмічнасць вершаванай мовы, надаць ёй большую эмацыянальнасць. Асабліва часта Т. ужываецца ў народнай паэзіі:

Свякроў нявехны *жадом жадала,*
Жадом жадала ды *пытом пытала,*
Па ўсіх варотах стражы стаўляла.
Перапёлка-ластаўка,
Дзе *лета летавала?*
Дзе *лета летавала,*
Дзе будзеш *зіму зімаваці?*

У пісьмовай паэзіі Т. ужываецца значна радзей:

Думай думкі, што чыніці
У бядзе паганай…
(Я. Купала. «Бандароўна»)

Ужытая недарэчы Т. можа збедніць выказванне, абясцэніць т. зв. «паэтычную інфармацыю». Ужыванне адных і тых жа слоў у канцы вершаваных радкоў вядзе да ўзнікнення таўталагічнай рыфмы. Часам Т. называюць п л е а н а з м а м.

Шматзлучнікавасць, або **полісіндэтан** (ад грэч. poly — шмат і syndeton — звязанае), — стылістычны прыём, сутнасць якога — у выкарыстанні адных і тых жа злучнікаў паміж аднароднымі словамі і сказамі. Ужываецца даволі часта ў фальклорных творах:

Як пан звозіў да сваё жытцо
У цёмныя гумны да з светлага поля,
Яно ў тарпе прылежыста,
А на таку прымалоціста,
А ў арудзе прысыпіста,
А ў млыне прымеліста,

А ў дзяжы падыходзіста,
А ў печы румяніста,
А на стале як сыр белы.

Ш. дапамагае звязаць аднародныя словы і сказы ў сінтаксічнае адзінства і разам з тым размежаваць іх паміж сабой. Яна запавольвае тэмп паэтычнага выказвання, надае яму ўзнёсласць:

Усё, што ёсць, і тое, што было,
Маімі спадарожнікамі будзьце —
І колеры, **і** гукі, **і** святло,
І думкі, **і** пачуцці.
Радзіма, радзіма,
хаціна і рэчка, —

(П. Марціновіч. «Заклінанне»)
То крыкам гусей, **то** пушком на вярбе,
То родную назвай чужога мястэчка
З любой пуцявіны завеш да сябе.
(І. Ласкоў. «...З Варшавы да Мінска ідзе электрычка»)

Як стылістычны прыём Ш. супрацьстаіць бяззлучнікавасці.

Шматпрыназоўнікавасць — стылістычны прыём, асаблівасцю якога з'яўляецца ўжыванне некалькіх аднолькавых прыназоўнікаў у вершаваным радку. Звычайна той самы прыназоўнік ставіцца перад назоўнікам і перад азначаемым словам, што адносіцца да гэтага назоўніка. Вось прыклад з народнай песні:

Ой, **на** рэчцы **на** быстранькай,
Ой, **на** кладачцы **на** гібенькай…

Ш. ужыў Я. Купала ў пачатковай страфе другой часткі паэмы «Курган»:

На гары **на** крутой, **на** абвітай ракой,
Лет назад таму сотня ці болей,
Белы хорам стаяў, недаступнай сцяной
Грозна, думна глядзеў на прыволле.

Паэт увогуле часта звяртаўся да Ш. Так, у вершы «Паліліся мае слёзы» ў кожнай з 5-і строфаў — па некалькі злучнікаў «**на**». Вось прыклад толькі з першай страфы:

Паліліся мае слёзы
На жывыя вербалозы,
На сухія ачароты,
На глухоты, **на** сляпоты…

Паўтор прыназоўнікаў дапамагае надаць паэтычнаму выказванню велічнасць, узнёсласць:

Гэта было **ля** далёкай,
  ля польскай ракі, **каля** Віслы,
  Гэта **на** ціхай раўніне,
на светлым **на** полі было...
(К. Кірэенка. «Здалёку...»)

З легендаў і казак былых пакаленняў,
З калосся цяжкога жытоў і пшаніц,
З сузор'яў і сонечных цёплых праменняў,
З грымучага ззяння бурлівых крыніц,
З птушынага шчэбету, шуму дубровы,
І **з** гора, і **з** радасці, і **з** усяго
Таго, што лягло назаўсёды ў аснову
Святыні народа, бяссмерця яго, —
Ты выткана, дзіўная родная мова.
(М. Танк. «Родная мова»)

Эліпс, або **эліпсіс** (грэч. ellepsis — пропуск, недастача), — пропуск у паэтычнай фразе нейкага слова, якое лёгка ўзнаўляецца з кантэксту. Напрыклад:

Яна рукаўком — слёзы ручайком,
Яна рукою — слёзы ракою.

У гэтых радках з народнай песні прапушчаны выказнік *махне.* У наступным прыкладзе з верша У. Дубоўкі «Дождж у Мазыры» працяжнікі замяняюць выказнік *плывуць:*

Павольна, ціха над зямлёй,
нібы валы, бліжэюць хмары.
Дзе — чарадой, дзе — грамадой,
дзе — падабраныя да пары.

У паэтычным выказванні можа быць прапушчаны назоўнік:

І за бітвамі навальнічнымі
Чалавецтва
Ізноўку ў баю:

Навуковая і тэхнічная [рэвалюцыі]
Скаланулі планету маю.
(П. Панчанка. «Агрызаецца, ды звужаецца»)

Вы зразумейце правільна:
Я не за тое, не,
каб падстаўлялася правая [шчака],
калі хто па левай б'е.
(А. Вярцінскі)

Э. — адзін з відаў недасказа. Ён дапамагае перадаць узрушаны душэўны стан паэта, дынамізм, напружанасць дзеяння і г. д. Да Э. адносяцца таксама сінтаксічныя канструкцыі, у якіх выказнік выражаецца дзеяслоўна-выклічнікавым словам:

Тут паненка распусціла у руках індычы хвост,
Памахала, пакруціла і ўраніла на памост.
Паніч крута павярнуўся:
брык! — падскочыў, *цап!* —
узяў,
Напярод дугой сагнуўся ды паненцы — *тыц!* —
падаў.
Тады яна *кіў* галоўкай і паніч ёй *кіў* назад,
Шапярнулі са два слоўкі,— *шлёп!*
і сеў тут з ёй у рад.

(Ф. Тапчэўскі. «Вечарынка»)

Эпіфара (грэч. epiphora — паўтарэнне) — паўтарэнне аднолькавых гукаў, слоў ці выразаў у канцы вершаваных радкоў або строфаў. Вось прыклад Э. з народнай песні:

Цялушачак гадаваць *будзем,*
А бычочкі прадаваць *будзем,*
Дзевак замуж аддаваць *будзем,*
А хлопчыкаў жаніць *будзем.*

У вершы М. Багдановіча «...Ціхі і сіні блішча над хатай» Э. праходзіць праз усе няцотныя радкі чатырохрадкоўяў, прадвызначаючы агульную кампазіцыю твора і яго рыфму (*гл.:* таўталагічная рыфма):

Ціхі і сіні блішча *над хатай*
Неба прастор.
Ціха гайдае ліпа *над хатай*

Лісцяў узор.
У небе рахманы, сярэбраны *голас*
Звона гудзіць.
Птушкі маркотнай з дзерава *голас*
Сумна звініць.

У прыведзеным урыўку — прыклады р а дк о в а й Э. Калі ж асобныя словы ці выразы дакладна паўтараюцца ў канцы асобных строфаў, узнікае с т р о ф н а я Э. Вось адзін з яе ўзораў:

Ты — шчасця, свабоды і дружбы вяшчуння,
Ты — светлая па-над зямлёй зараніца,
Ты — шчырага сэрца жывая крыніца,
Крыштальная *руская мова!*
Ты поўная фарбаў з прастораў квяцістых,
Ты поўная водсветаў, сонечных, зорных,
Сугуччаў і гукаў, жывых, непаўторных,
Цудоўная *руская мова!*
(М. Танк. «Руская мова»)

У гэтым вершы Э. з'яўляецца і ў канцы двух наступных строфаў («Магутная *руская мова!»,* «Вялікая *руская мова!»).* Такім чынам, строфная Э. удзельнічае ў архітэктанічнай будове ўсяго твора. Адным з відаў Э. — Э. г у к ав о й — з'яўляецца рыфма. Стылістычная фігура, супрацьлеглая эпіфары, — анафара.

МЕТРЫКА РЫТМІКА

Метрыка (ад грэч. metrikos — размераны) раздзел вершазнаўства, які вывучае характар вершавання ў якой-небудзь літаратуры ці ў творчасці нейкага паэта (*гл.:* сістэмы вершавання, памеры вершаваныя). Так, М. беларускага верша ўключае ў сябе ўсе віды і формы танічнага, сілабічнага, сілаба-танічнага і свабоднага вершаў, якія існавалі ці існуюць у паэзіі на беларускай мове, і ў першую чаргу — разнастайныя метры (*гл.*), якія ў сучасным вершазнаўстве часам падзяляюць на к л а с і ч н ы я (ямб, харэй, дактыль, анапест, амфібрахій) і н е к л а с іч н ы я (лагаэд, двухі трохскладовікі з пераменнай анакрузай, акцэнтна-складовы і акцэнтны верш, дольнік, тактавік). Сукупнасць метраў і вершаваных памераў, якімі карыстаецца паэт, утварае яго м е т р ы ч н ы р э п е р т у а р. У асобных вершатворцаў ён даволі вялікі. Так, Я. Колас выкарыстаў 182 памеры (тут і далей падлікі І. Ралько і В. Славецкага). Класічныя метры ў метрычным рэпертуары народнага паэта Беларусі складаюць абсалютную большасць (96,5%), як, дарэчы, і ў многіх іншых беларускіх паэтаў: у Я. Купалы 89%, З. Бядулі — 83%, М. Багдановіча — 81% (для параўнання: у А. Пушкіна — 96%, М. Лермантава — 98%). Звычайна ў паэтаў пераважаюць творы м о н а м е т р ы ч н ы я, што напісаны адным вершаваным памерам (чатырохстопным ямбам — Я4, трохстопным харэем — Х3, двухстопным амфібрахіем — Ам2, трохстопным дактылем — Д3, чатырохстопным анапестам — Ан4 і г. д.). Такіх твораў, напрыклад, у Я. Коласа — 94,6%, З. Бядулі — 94,7%, Я. Купалы — 97,7%, М. Багдановіча — 99,3% (для параўнання: у А. Блока — 97,6%, В. Брусава — 97,4%). Аднак сустракаюцца і творы п о л і м е т р ы ч н ы я, у якіх выкарыстаны два і больш вершаваныя памеры, розныя метры. Так, у Я. Коласа 36 такіх твораў, або 5,4%. Ёсць такія поліметрычныя творы ў Я. Купалы (2,3%), М Багдановіча (0,7%). У XIX ст. узнікла п а р а ў н а л ь н а я М., прадметам якой стала супастаўленне сістэм вершавання і асобных метраў у розных нацыянальных паэзіях. Навуковае вывучэнне М. беларускага верша пачалося толькі ў другой палове XX ст. Статыстычныя табліцы наяўнасці вершаваных памераў у творах Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і некаторых іншых беларускіх паэтаў прывёў М. Грынчык у сваім даследаванні

«Шляхі беларускага вершаскладання» (Мн., 1973). І. Ралько ўдакладніў некаторыя лічбы М. Грынчыка, а таксама склаў поўны «Метрычны даведнік да вершаў М. Багдановіча» (у кн.: Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы. Мн., 1977). М. беларускага верша, асабліва сучаснага, яшчэ чакае сваіх зацікаўленых даследчыкаў.

Рытміка (ад грэч. rhythmikos — стройны, суладны) — раздзел вершазнаўства, які вывучае рытмічныя асаблівасці верша як моўнай сістэмы (асноўныя і дапаможныя рытмастваральныя кампаненты, сістэму паўтораў, паўз і г. д.), змястоўнасць вершаванага рытму, займаецца параўнальным даследаваннем рытму ў вершаваных творах розных літаратурных стыляў і напрамкаў. Р ы т м (ад грэч. rhythmos — суразмернасць, узгодненасць) — раўнамернае чаргаванне якіх-небудзь з'яў у часе ці прасторы. Па тым, як чаргуюцца гэтыя з'явы (праз роўныя прамежкі часу або роўныя адлегласці), адрозніваюць рытм ч а с а в ы (ход нябесных свяціл, марскія прылівы і адлівы, біццё сэрца) і п р а ст о р а в ы (размяшчэнне архітэктурных ансамбляў, дарожных прысад, тэлефонных слупоў). Каб адчуць рытм, трэба, каб аднародныя з'явы ці прадметы раўнамерна (праз аднолькавы час ці адлегласць) паўтарыліся мінімум тры разы. Выключна важнае значэнне мае рытм у працы чалавека: аблягчае яе, робіць больш прадуктыўнай. Увогуле, усё ў макраі мікрасвеце арганізавана на аснове рытму. Рытм — адна з самых істотных асаблівасцей літаратурнага твора, і ўвасабляецца ён у больш-менш раўнамерным паўтарэнні асобных кампанентаў мастацкага тэкста праз пэўныя прамежкі (аповед і паказ учынкаў, напружанае і аслабленае дзеянне, трагічныя і камічныя сцэны, метафорыка і аўталогія і г. д.). Як падкрэсліваў Р. Тагор, «рытм не ёсць простае спалучэнне слоў адпаведна пэўнаму метру; рытмічнымі могуць быць тое ці іншае ўзгадненне ідэй, музыка думак, падначаленая тонкім правілам іх размеркавання». Рытм — галоўная прымета верша. Прыйшоў ён сюды з рытму працоўнай дзейнасці чалавека праз пасрэдніцтва песні, музыкі і ўвасобіўся найперш у раўнамерным чаргаванні аднатыпных моўных з'яў: доўгіх і кароткіх або націскных і ненаціскных складоў, аднолькавай колькасці складоў ці моцных (апорных) націскаў у вершаваных

радках, аднолькавых гукаспалучэнняў, слоў або іх граматычных формаў, сінтаксічных канструкцый, асобных радкоў і інш. Часта, дарэчы, вершавы рытм (*гл.*) вызначаюць толькі як чаргаванне націскных і ненаціскных складоў або метрычна моцных і метрычна слабых месц у вершаваных радках. Але гэта — указанне адно на рытм на гукавым узроўні, прычым — толькі ў адной (з пяці) сістэм вершавання (*гл.*), менавіта ў сілаба-танічнай.

Р. называюць таксама сукупнасць канкрэтных рытмічных з'яў асобных паэтычных школ ці буйных паэтаў (Р. маладнякоўскай паэзіі, М. Багдановіча, Я. Купалы і г. д.). Р. цесна звязана з другім раздзелам вершазнаўства — метрыкай. У беларускім вершазнаўстве канкрэтным аналізам рытмікі ўпершыню заняўся М. Багдановіч. У 70-я гады XX ст. пашырэнне набыў статыстычны метад даследавання рытмічных з'яў беларускага верша. Аднак грунтоўнае даследаванне Р. беларускага верша па сутнасці толькі пачынаецца.

Адзінаццаціскладовік — найбольш пашыраны від сілабічнага верша ў заходнееўрапейскай, а затым у беларускай і ўсёй усходнеславянскай паэзіі. Меў метрычныя націскі на 4-м і 10-м складах, цэзуру пасля 5-га склада, жаночую клаўзулу. А. ахвотна карыстаўся С. Полацкі, які, дарэчы, увёў яго і ў рускую вершатворчасць. Вось адзін з узораў А. беларускага паэта:

По темной нощи // день светлый бывает, солнца лучами // всю тьму истребляет.
Все веселятся, // егда освещенна солнцем бывает // и приукрашенна.

Аднаскладовая стапа — эксперыментальны від стапы з аднаго склада. Сустракаецца ў брахікалане (*гл.*), у радках якога адно-два самастойныя аднаскладовыя словы, што не дазваляе вызначаць памер як ямб або харэй са спандэямі (*гл.*). Вось рэдкі ўзор такой стапы ў санеце-брахікалане Ю. Пацюпы «Шчадрыца»:

Сплаў сот — даў мёд.
Слаў! — год, спраў сплёт
Прэч з плеч жаль!
Лепш цеш
жарсць......

У радках дзіцячага верша Р. Барадуліна «Даўганосы сон», напісаным з выкарыстаннем паранамазіі (*гл.*), па дзве А. С.:

Воз вёз,
Нос нёс,
Газ гас,
Трос трос,
Воз вёз
Прэч пень,
Нос нёс
Свой цень,
Газ гас
Ад слёз,
Трос трос
Сон рос......

Відаць, магчымы верш, у радках якога — па тры-чатыры А. С.

Акцэнтна-складовы верш (ад лац. accentus — націск) — від танічнага верша, для якога характэрна, апрача аднолькавай колькасці акцэнтаў (моцных націскаў), аднолькавая колькасць складоў у вершаваных радках. С к л а д - гэта адрэзак гукавога патоку мовы, у аснове якога — адзін галосны гук. Часам колькасць акцэнтаў і складоў у вершарадах можа неістотна змяняцца (павялічвацца або змяншацца на адзін-два). У беларускай паэзіі А.-С. В. узнік у XIX ст. і паяднаў асноўныя прыметы сілабічнага вершавання і народнага верша ў яго інтанацыйна-сказавай разнавіднасці (*гл.*: былінны верш). Ён, як правіла, карыстаецца рыфмамі, мае страфічную арганізацыю, у ім нярэдка ўжываецца цэзура. Вось некалькі ўзораў А.-С. В.: аднаакцэнтны пяціскладовы (кальцоўскага тыпу):

За нязнаную
Даль пахмурную
Закацілася
Ясна сонейка.

(Я. Купала. «Захад сонца»);

двухакцэнтны пяціскладовы:

Ох, дайце ж мне смык,
Каб усюды граў!
Хоць бы сам я знік,
Абы голас даў.

(Ф. Багушэвіч. «Смык»);

двухакцэнтны шасціскладовы:

Беларусь на куце
У хаце сваёй села, —
Чарка мёду ў руцэ,
Пазірае смела.
(Я. Купала. «Безназоўнае»);

двухакцэнтны дзевяціскладовы:

Дзе ты, шчасце маё, ступаеш?
Дзе сцяжыначкі выбіраеш?
Мо да кладачкі мне падбегчы?
Мо на вёсельцы паднапегчы?
Мо хусціначкай павязацца?
А ці з коскамі лепш застацца?
(Е. Лось. «Дзявочая песня»);

двухакцэнтны дзесяціскладовы:

Хмаркі цёмныя, мае братанькі!
Вецер гоне вас без дарожанькі,
І нідзе для вас няма хатанькі…
Адпачынеце ж аж у божанькі!
(Ф. Багушэвіч. «Хмаркі»);

трохакцэнтны васьміскладовы:

Дый прышлося плаціць чарадзе
Той за гэта баляванне,
Бо дарма такога нідзе
Не бывае частавання.
(Я. Купала. «Безназоўнае»);

трохакцэнтны дзесяціскладовы:

Нават сорам на хатніх зірнуць:
Ці не ўцямілі, хвароба на іх,
Ад чаго мой тварык смяецца,
Ад чаго маё сэрцайка б'ецца.
(М. Багдановіч «…Як прыйшла я на ток малаціць»);

чатырохакцэнтны дзесяціскладовы (найбольш часты):

Вечар вясенні. Месяц над гаем.
Спакойнай ночы! — усім я жадаю.
Спакойнай ночы! — гулкаму рэху,

Каб не было чуць, як буду ехаць;
Псам паляўнічым, што госця чуюць,
Двор запаветны пільна вартуюць;
І тым варотам ля цёмнай ліпы,
Каб адчыніць іх мог я без скрыпу.
(М. Танк. «Спакойнай ночы!»);

чатырохакцэнтны дванаццацískладовы:

Клікалі ж у госці і клічуць суседзі.
Не пайду, не трэба, бо, кажуць, заедзі
Ад чужога хлеба губы абсядаюць,
Што чужога прагнуць, то сваё кідаюць.
(Ф. Багушэвіч. «Мая хата»)

А.-С. В. зрэдку ўжываецца ў сучаснай беларускай паэзіі (М. Танк, К. Кірэенка, А. Пысін, М. Рудкоўскі і інш.). Разнавіднасцю яго з'яўляецца каламыйкавы верш (*гл.*).

Акцэнтны (ад лац. accentus — націск), або **чыста танічны, верш** — від танічнага верша, рытм якога заснаваны на аднолькавай (або прыблізна аднолькавай) колькасці акцэнтаў (апорных рытмічных націскаў) у вершаваных радках. Колькасць міжнаціскных складоў у ім неаднолькавая (звычайна ад 0 да 8 складоў). Калі іншыя віды танічнага верша (*гл.:* акцэнтнаскладовы верш, дольнік, тактавік) у пэўнай ступені захоўваюць сувязь з сілаба-тонікай ці сілабікай (аднолькавая колькасць складоў у радках — у акцэнтна-складовым вершы, пэўнае адчуванне метрычнай канвы, перш за ўсё трохскладовых метраў, — у дольніку і тактавіку), то А. В. з іншымі сістэмамі вершавання такой сувязі не мае. А. В. (літаратурны) узнік на аснове народнага інтанацыйна-сказавага верша, яго быліннага тыпу (*гл.:* былінны верш). Першыя спробы А. В. былі своеасаблівым перайманнем узораў народнага быліннага верша («Песни западных славян» А. Пушкіна, «Песня про купца Калашникова» М. Лермантава, «...А чалом, чалом» і «Страцім-лебедзь» М. Багдановіча і інш.). Прыхільнікам А. В. быў У. Маякоўскі. Ён найбольш поўна раскрыў велізарныя выяўленчыя магчымасці як А. В., так і танічнай сістэмы вершавання ўвогуле. Менавіта таму часам гавораць нават пра в е р ш М а я к о ў с к а г а як пра своеасаблівы від верша. У радках гэтага верша — розная колькасць складоў,

інтэрвалы паміж апорнымі націскамі таксама розныя, але колькасць акцэнтаў (апорных націскаў) аднолькавая ці амаль аднолькавая. Разам з тым у гэтым вершы добра адчуваюцца і моўныя адрэзкі, аб'яднаныя вакол акцэнтаў. Гэтыя сэнсавыя комплексы аддзелены адзін ад аднаго рытмічнымі паўзамі і нават вылучаны графічна (т. зв. л е с в і ц а М а я к о ў с к а г а), каб не адбылося, як падкрэсліваў паэт, «ні сэнсавай, ні рытмічнай блытаніны». Рытм унутрырадковых націскаў і паўз падтрымліваецца паўтарэннем сугуччаў (рыфма) і аднародных клаўзул у канцы вершаваных радкоў, а таксама чаргаваннем міжрадковых паўз. Усё гэта і стварае вельмі багатую, гнуткую рытміку як верша Маякоўскага, так і А. В. увогуле.

Вось адзін з такіх вершаў:

Рака жыцця не прывыкла паказваць броды.
Яна несупынная ў паваротах сваіх.
І помыслы ў сэрцы людскім — глыбокія воды,
Ды чалавек разумны вычэрпвае іх.

Чэрпаць поўным каўшом не стамляецца коўшаль.
І зоры начуюць у цёмных водах на дне.
У водах адстойваецца вякоў жаль,
І туманом таемным на дапытлівасць тхне.

Руплівасць не слухаецца пакорнай дагоды.
І сонца спасцігу ўзыходзіць з-пад вей.
Мялець не думаюць небародныя воды.
Чэрпае чалавек глыбей.
(Р. Барадулін)

У беларускай сучаснай паэзіі А. В., у адрозненне ад каламыйкавага і дольніка, амаль не выкарыстоўваецца. Тлумачыцца гэта, відаць, перш за ўсё нацыянальнымі фальклорнымі традыцыямі. Пры ўвогуле шырокім бытаванні ў беларускай вуснай творчасці танічнага народнага верша адна яго разнавіднасць — м у з ы ч н а м о ў н ы (п е с е н н ы) в е р ш — займае ў ёй выключнае становішча, другая — і н т а н а ц ы й н а с к а з а в ы (р э ч ы т а т ы ў н ы) в е р ш — не знайшла шырокага распаўсюджання. Акцэнтны ж літаратурны верш грунтуецца якраз на другой разнавіднасці народнага танічнага верша. Аднак у беларускай паэзіі на ўзмежжы сілабікі і тонікі яшчэ ў XIX ст. узнікла арыгінальная форма А. В., які можна назваць акцэнтна-складовым вершам (*гл.*).

Падчас у вершазнаўчых працах А. В. называюць у д а р н і к а м. Некаторыя даследчыкі тэрмінам «акцэнтны верш» называюць танічную сістэму вершавання.

Амфібрахій (ад грэч. amphi — кругом і brachys кароткі) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках амфібрахічных стопаў; схема гэтага метра наступная: —|—|—|—...; 2) від трохскладовай стапы, у якой доўгі склад знаходзіцца паміж кароткіх (антычнае вершаванне) або націскны — паміж ненаціскных (сілаба-танічнае вершаванне): —|—. А. — пашыраная стапа ў беларускай паэзіі, выкарыстоўваецца для выяўлення разнастайных думак і пачуццяў:

Вайсковыя могілкі Мінска
Не будуць варот зачыняць.
Спыніся — далёкі ці блізкі —
Тут маршалы нацыі спяць.

Купала і Колас...... Раптоўна
Адчуеш свабодна зусім —
Не толькі радком загалоўным —
Ты ўсім абавязаны ім.
(Р. Семашкевіч)

Як лёгка наперад глядзець —
Калі табе дваццаць.
Адзвоніць асенняя медзь —
Як цяжка назад азглядацца...
(В. Зуёнак)

Анакруза (ад грэч. anakrousis — адштурхоўванне, ход назад) — ненаціскныя склады ў пачатку вершаванага радка перад першым метрычным націскам. У сілаба-танічным вершы ў залежнасці ад характару метра А. бывае нулявой (харэй, дактыль), аднаскладовай (амфібрахій) і двухскладовай (анапест). А. у вершы мае вялікае рытмічнае значэнне. Паколькі ўнутраная структура роднасных памераў (двухскладовых, з аднаго боку, і трохскладовых — з другога) аднолькавая, то яны адрозніваюцца па сутнасці толькі А. На гэтым засноўваецца існаванне радковых лагаэдаў — двухскладовых і трохскладовых памераў з раўнамерным чаргаваннем А.:

Сонца штораз больш у жылах кроў агніць,
Калені штораз больш ласкоча нам трава,
Блогасна аб сэрцы сэрца ў жары сніць,
Жаданнем забыцця п’янее галава.

|—|—|—|—|—|

—|—|—|—|—|—|

|—|—|—|—|—|

—|—|—|—|—|—|

(Я. Купала. «Яна і я»)

Скаваная сіла паўстала —|——|——|—
Бурай… навалай… |——|—
Надзелі чырвоныя кветкі —|——|——|—
Нашы палеткі. |——|—

(Я. Купала. «Безназоўнае»)

Часам А. дапамагае вылучыць пэўнае слова ў пачатку вершаванага радка. Гэта здараецца тады, калі сярод аднатыпных А. з’яўляецца А. іншага віду. Так, у наступным вершы рытмічную інерцыю аднаскладовых А. нечакана парушае нулявая А.: (у першым прыкладзе — трэці і чацвёрты радкі, у другім прыкладзе — апошні радок):

У шчыліну між хмараў
Я рукі працягну:
«*Сонца!* Дзе ты сонца?!
Дай свайго агню!»

*(Л. Дайнека.
«…Прыснілася мне сёння»)*

І я б не ўспомніў сёння пра ракеты,
Пра грозны і галоўны наш калібр,
Калі б для ўсіх,
Для ўсіх людзей харошых
У мірным небе сонца узышло,
Калі б на Волзе і ў маім Замошшы
*Бра*цкае магілы не было.

*(У. Паўлаў. «Не танцаваць
«Лявоніху» ў Замошшы»)*

Найбольш відазмяняе рытмічны малюнак верша нераўнамернае

паўтарэнне А. У такім разе мы маем звычайна справу з трохскладовікамі з пераменнай А. (Па3) (*гл.:* трохскладовыя памеры) і — радзей — з двухскладовікамі з пераменнай А. (Па2) (*гл.:* двухскладовыя памеры).

Некаторыя даследчыкі тэрмін «анакруза» ўжываюць толькі ў дачыненні да звышсхемных ненаціскных складоў у пачатку радкоў, што, у прыватнасці, назіраецца ў чацвёртым радку першага чатырохрадкоўя верша М. Багдановіча «Купідон» (тут у стапе ямба лішні ненаціскны склад):

Ад споміна ў дзіцячых лет
Ў маёй душы астаўся след.
Я помню, як бывала рада
Маё сэрца плітцы шакалада.

Анапест (ад грэч. anapaistos — звернуты назад) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках анапестычных стопаў; схема гэтага метра наступная: ——|——|——|...; 2) від трохскладовай стапы з двух кароткіх і заключнага доўгага (антычнае вершаванне) або двух ненаціскных і заключнага націскнога (сілаба-танічнае вершаванне) складоў: ——|. А., як і іншыя трохскладовыя стопы, у беларускай паэзіі асабліва пашырыўся з пачатку XX ст. Анапестычным метрам карысталіся Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч і іншыя паэты. Вось узоры двух-, чатырохі пяцістопнага А.

Ты кашулю мне вышый
Палявым васільком,
Чырванейшым ад вішань
Пераплёўшы сцяжком.
(А. Лойка)

Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.
Як ударыш ты ім, ён, як звон, зазвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменняў.
(М. Багдановіч. «Песняру»)

Беларусь — мая маці і мова, паветра і хлеб!
Гэта ўзважана сэрцам на нервах расстайных дарог,
дзе не раз пад агнём задыхаўся ад дыму і слеп,
даставаўся здалёку, слязою абмыўшы парог.
(А. Вялюгін. «Прызнанне ў любві»)

Антычнае, або **метрычнае, вершаванне** — сістэма вершавання, заснаваная на раўнамерным чаргаванні доўгіх і кароткіх складоў у вершаваных радках. Узнікла А. В. у VIII ст. да н. э. у Старажытнай Грэцыі, у III ст. да н. э. перайшло ў Рым, шырокае развіццё атрымала ў антычнай літаратуры (адсюль і назва — антычнае). Гэта сістэма магла і можа ўжывацца толькі ў мовах, у якіх галосныя адрозніваюцца па працягласці гучання. Да такіх моў, апрача старажытнагрэчаскай і ранняй латыні, адносяцца арабская, персідская, сербскахарвацкая, славацкая і большасць індыйскіх моў. Антычны верш узнік і развіваўся ў еднасці з мелодыяй; антычны паэт выступаў і як складальнік вершаў, і як спявак, іх музычны інтэрпрэтатар. Асноўнай рытмічнай адзінкай верша з'яўлялася стапа (*гл.*), у якой у належнай паслядоўнасці ядналіся доўгія (|) і кароткія (—) с к л а д ы. Адзінка часу, неабходная для вымаўлення аднаго кароткага склада, называлася м о р а й. У доўгім складзе былі дзве моры. Раўнамернае чаргаванне пэўных стопаў стварала выразны метрычны малюнак, або метр (*гл.*); паўтарэнне той ці іншай колькасці стопаў, аднолькавых па працягласці гучання, утварала памер вершаваны (*гл.*). Часам у вершаваных радках чаргаваліся ў строгай паслядоўнасці розныя па характару стопы. Такія вершы называліся лагаэдамі (*гл.*). У А. В. было 28 розных стопаў і дзесяткі памераў. Найчасцей сустракаліся трох— сяміморныя стопы. Трохморныя стопы: ямб (—|), харэй (|—), т р ы б р а х і й (———); чатырохморныя: дактыль (|——), амфібрахій (—|—), анапест (——|), спандэй (||), д ы п і р ы х і й (————); пяціморныя: п е о н п е р ш ы (|———), п е о н д р у г і (—|——), п е о н т р э ц і (——|—), п е о н ч а ц в ё р т ы (———|), б а к х і й (—||), к р э ц і к, або а м ф і м а к р (|—|), а н т ы б а к х і й (||—); шасціморныя: м о л а с (|||), і о н і к у з ы х о д н ы (——||), і о н і к з ы х о д н ы (||——), а н т ы с п а с т, або я м б а х а р э й (—||—), х а р ы я м б (|——|); сяміморныя: э п і т р ы т п е р ш ы (—|||), э п і т р ы т д р у г і (|—||), э п і т р ы т т р э ц і (||—|), э п і т р ы т ч а ц в ё р т ы (|||—). Моцная частка стапы (з доўгім складам) называлася т э з і с а м, слабая (з кароткім складам) — а р с і с а м. Найбольш пашыранымі вершаванымі памерамі антычнага верша былі гекзаметр і пентаметр. Антычныя аўтары не ведалі рыфмы, аднак строга вытрымлівалі чаргаванне аднатыпных клаўзул у радках. Дзякуючы клаўзулам, а таксама вершаваным памерам асобныя радкі ядналіся

ў строфы. Антычная паэзія выпрацавала свае віды строфаў (*гл.:* антычныя строфы). Надзвычай багатае, тэарэтычна распрацаванае А. В. аказала велізарны ўплыў на ўсю еўрапейскую паэзію. Яно значна актывізавала развіццё верша, распрацоўку тэарэтычных пытанняў вершазнаўства ў розных народаў свету, падаравала большую частку вершазнаўчай тэрміналогіі. Сілаба-танічная сістэма вершавання пераняла ў А. В., у прыватнасці, прынцыпы метрычнай арганізацыі стапы, вершаванага радка і страфы, паставіўшы толькі на месца доўгіх складоў — націскныя, на месца кароткіх — ненаціскныя. З А. В. былі запазычаны структурныя асаблівасці і назвы некаторых памераў (гекзаметр, пентаметр), строфаў (элегічны двуверш, сапфічная страфа), жанраў і г. д. У беларускай сярэдневяковай паэзіі на лацінскай мове антычная сістэма вершавання знайшла прамое прымяненне. Ёй карысталіся такія беларускія паэты-лаціністы, як М. Гусоўскі, Ян з Вісліцы, І. Іяўлевіч і інш. Антычным вершам напісана славутая паэма М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (1523). Што да спроб Л. Зізанія і М. Сматрыцкага прышчапіць антычны верш старабеларускай мове, то поспеху гэта не мела (*гл.:* паэтыка, вершазнаўства).

Асклепіядаў верш — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вершавання, вынайдзены старажытнагрэчаскім паэтам Асклепіядам Самоскім (III ст. да н. э.). Гэты верш з'яўляецца па сутнасці мадыфікацыяй пентаметра, у якім першая і перадапошняя дактылічныя стопы ўсечаны на адзін кароткі склад: |—|——|//|——|—|. Імпацыі А. В. у сілаба-танічным вершаванні выключна рэдкія. У беларускай паэзіі А. В. ужыты толькі адзін раз — у перакладзеным М. Багдановічам «Помніку» старажытнарымскага паэта Гарацыя:

Лепшы медзі сабе памятнік справіў я,
Болей ўсіх пірамід царскіх падняўся ён,
Не зруйнуе яго сівер, ні едкі дождж,
Ні гадоў чарада, вечнага часу рух.
Не саўсім я памру, лепшая часць мяне
Не зазнае хаўтур; слава мая ўвесь час
Між патомкаў расці будзе, пакуль усхадзіць
Зможа з дзевай удвух на Капітоллі жрэц.

Былінны верш — адна з форм фальклорнага акцэнтнага верша (*гл.:* народнае вершаванне), які выкарыстоўваўся ў даўніх былінах. У гэтым вершы адсутнічае рыфма, моцных (або апорных) націскаў у вершаваных радках — часцей тры, часам — два. Аднолькавая (або прыблізна аднолькавая) колькасць моцных націскаў у радках Б. В. дасягаецца пропускам пры рэчытатыўным выкананні былін лагічных націскаў у асобных словах, увядзеннем дадатковых складоў, паўтору і г. д. Напрыклад:

Как во стольном во городе Киеве
И у солнышка князя да у Владимира
Собраны были русские могучии богатыри…
(«Добрыня в опале»)

У новай беларускай паэзіі Б. В. часам ужываецца ў мэтах стылізацыі. Так, двухакцэнтны верш былiннага тыпу (з цэзурай) скарыстаў Я. Купала ў прадмове да паэмы «Гарыслава»:

Гэй, павейце, // разгуляйцеся,
Ветры вольныя, // лёгкакрылыя,
Над старонкаю, // над крывіцкаю
Зашуміце, // неўгамонныя.

Б. В. з трыма (часам — двума) моцнымі націскамі ў радках напісаны «Страцім-лебедзь» М. Багдановіча:

Не анёл у трубу уструбіў —
З хмары Бог старому Ною гаварыў:
«Поўна з краем чаша гневу майго
На людскія грахі ды бясчыннасці.
Вось надойдзе часіна суровая,
Лінуць з неба залівы бязмерныя
І абмыюць ад бруду смуроднага
Усю зямлю яны, белы-вольны свет».

Верш (лац. versus) — 1) тое, што і вершаваная мова; 2) невялікі па аб'ёму, завершаны па думцы і форме лірычны або ліра-эпічны твор, напісаны вершаванай мовай. У В. знаходзяць адлюстраванне з'явы і падзеі рознага характару (драматычныя, трагічныя, камічныя і г. д.), выяўляюцца адносіны аўтара да гэтых падзей. За шматвяковы перыяд існавання паэзія выпрацавала цэлую сістэму вершаваных жанраў (ода, эпіграма, сатыра, элегія і інш.). Багаты, разнастайны В. і

па форме. Ён карыстаецца рознымі відамі рытму, гукавой арганізацыі (*гл.:* фоніка, рыфма), архітэктонікі (*гл.:* строфіка), паэтычнага сінтаксісу, тропаў, валодае своеасаблівай інтанацыяй, кампазіцыйнымі сродкамі (*гл.:* кампазіцыя). В. (творы і сам тэрмін) з'явіліся ў беларускай літаратуры на самым пачатку XVI ст. у творчасці Ф. Скарыны. Спачатку гэтым словам называлі двухрадкоўі, змацаваныя рыфмай, пасля — любы твор, напісаны вершаванай мовай. Вось адзін з самых даўніх беларускіх В., які Л. Зізаній уключыў у сваю «Грамматіку словенску...» (Вільня, 1596):

Не просто книжку называйте тую грамматику,
але наставницу добру словенскому езыку.
Научает добре писати и добре читати,
досконалым и певным быти, а не в чом непастати.
Тую вы от спудей малым коштом собе набывайте,
а великого ся розуму и ростропности в ней научайте.

Часам слова *верш* ужываецца як сінонім паэзіі. На самай жа справе не кожны В. з'яўляецца паэтычным творам. Пісалі раней і часам пішуць цяпер розныя вершаваныя рэкламы, надпісы, скорагаворкі, лічылкі, што дапамагаюць запомніць нейкае правіла, формулу і г. д. (*гл.:* мнеманічныя вершы), якія не з'яўляюцца паэзіяй.

Вершаваная мова (ад лац. versus — верш) — рытмічна арганізаваная мова, інтанацыйна (а на пісьме — і графічна) падзеленая на супастаўляльныя паралельныя рады (у супрацьлегласць мове прозы). Рытмічнасць, якая засноўваецца на гукавой упарадкаванасці, надае В. М. эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць. Вельмі багатая В. М. на інтанацыйныя сродкі выразнасці. Своеасаблівая вершавая інтанацыя залежыць ад вершаванага рытму і паэтычнага сінтаксісу, наяўнасці рытмічных націскаў, паўз, паўтораў, адметнай фонікі. У В. М. інтанацыйна падкрэсліваецца, вылучаецца кожнае слова. Выяўленчае значэнне набываюць у ёй нават асобныя знакі прыпынку, разбіўка вершарадоў на радкі, графічная кампаноўка гэтых радкоў і інш. В. М. у сучаснай літаратуры карыстаецца пераважна паэзія. У Старажытнай Грэцыі і Рыме, некаторых сярэдневяковых заходнееўрапейскіх краінах да В. М. звярталіся публіцыстыка,

гуманітарныя і прыродазнаўчыя навукі. В. М. пісаліся трактаты па медыцыне, юрыспрудэнцыі, філасофіі, астраноміі, эстэтыцы і іншых навуках. Зараз навука не карыстаецца В. М. Часам яе выкарыстоўвае мастацкая проза (*гл.:* метрызаваная проза, вершаванае апавяданне, вершаваная аповесць, вершаваны раман). В. М. пішуцца і некаторыя творы павучальнага ці рэкламнага характару, разлічаныя на хутчэйшае запамінанне.

Вершаванне, або **вершаскладанне,** — сістэма арганізацыі вершаванай мовы, у аснове якой — паўтарэнне пэўнага рытмаваральнага кампанента (вышыні гука — у кітайскай паэзіі, працягласці галоснага — у антычнай, націскных або ненаціскных галосных — у беларускай і г. д.). Мерай рытмічнай арганізацыі вершаванай мовы звычайна з'яўляецца радок верша. У залежнасці ад фанетычных асаблівасцей той ці іншай мовы на пэўным гістарычным этапе развіцця літаратуры выпрацоўваюцца асобныя сістэмы В. У пісьмовай еўрапейскай паэзіі, пачынаючы з сярэдніх вякоў, паралельна развіваюцца наступныя сістэмы В.: сілабічная, сілаба-танічная і танічная. Самая даўняя, антычная (або метрычная) сістэма В., якая ўзнікла ў старажытнагрэчаскай паэзіі і пазней з'явілася асновай для выпрацоўкі творчых прынцыпаў сілаба-тонікі, выкарыстоўвалася толькі ў практыцы старажытнагрэчаскіх паэтаў і паэтаў-лацiністаў, у тым ліку і беларусаў (Ян з Вісліцы, М. Гусоўскі). Як асобную сістэму В. некаторыя даследчыкі разглядаюць і свабодны верш (верлібр). У беларускім фальклоры ўжывалася і зараз ужываецца народнае В. Народны, а таксама антычны (метрычны) вершы, што засноўваюцца на ўліку колькасці часу, неабходнага для вымаўлення асобных складоў, утвараюць т. зв. колькаснае, або квантытатыўнае, В. (*гл.*). У сілабічнай, сілабатанічнай і танічнай сістэмах В. асноўную ролю для ўзнікнення вершаванага рытму адыгрываюць не колькасныя, а якасныя паказчыкі (націсковасць або ненацісковасць складоў, размяшчэнне націскных складоў у вершаваных радках). Таму ўсе гэтыя сістэмы адносяць да якаснага, або квалітатыўнага, В. (*гл.*).

Вершавы рытм — моўны рытм, які засноўваецца на чаргаванні пэўных рытмастваральных кампанентаў (*гл.*), галоўных і дапаможных.

Адзінкай рытму верша з’яўляецца вершаваны радок, не толькі выдзелены графічна, але і падкрэслены міжрадковай паўзай, рыфмай або клаўзулай. Вершавы рытм — гэта «тэмперамент радка» (М. Святлоў), яго своеасаблівы «пульс» (С. Маршак). Рытм нельга атаясамліваць, як гэта часам робяць, з метрам або памерам. Вершаваныя радкі аднаго метра (харэічнага, дактылічнага і г. д.) або аднаго памеру (чатырохстопнага ямба, трохстопнага дактыля і г. д.) дзякуючы багаццю рытмаствaральных кампанентаў амаль ніколі не бываюць ідэнтычнымі па рытмічнаму малюнку. Рытм у вершы выконвае шмат функцый. Як слушна даводзіў М. Багдановіч, «галоўным фарміруючым пачаткам усялякага верша, безумоўна, з’яўляецца рытм; застыўшы ў сваім найбольш правільным, закончаным выглядзе, ён ператвараецца ў метр. Усе астатнія элементы верша адыгрываюць у адносінах да таго і другога ролю другарадную, іншым разам чыста службовую, дапаможную і ва ўсякім выпадку могуць быць зразуметыя і ацэненыя толькі ў цеснай сувязі з імі абодвума». Вершавы рытм дае жыццё вершу як цэласнай з’яве (г е н е т ы ч н а я функцыя). Ён валодае э м о ц ы я с т в а р а л ь н ы м і здольнасцямі. Так, моўны рытм, як і рытм увогуле, ужо сам па сабе здольны выклікаць тыя ці іншыя эмоцыі, пачуцці. У. Маякоўскі гаварыў пра бессалвесны рытмічны гул, які прыходзіў да яго на самым пачатку творчага натхнення, яшчэ да таго, як гэты гул «пакрываўся» словамі. Калі ж у сілавое поле моўнага рытму трапляюць словы, за якімі стаяць асобныя паняцці (думкі), — эмоцыястваральная здольнасць рытму яшчэ больш узрастае. Гэтак і музычны рытм, «накладваючыся» на мелодыку і гукавы тэмбр, у дзесяткі разоў узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне музычнага твора, хаця па сутнасці ён можа выступаць без таго і другога, так сказаць, у чыстым выглядзе (нашы ўдарныя інструменты, іспанскія кастаньеты, афрыканскія там-тамы). Адна з самых галоўных функцый вершавага рытму — с э н с а в ы я ў л е н ч а я. Тэарэтыкі і практыкі верша даўно заўважылі, што адны метры (напрыклад, харэічныя) дапамагаюць лепшаму выяўленню радаснага, вясёлага настрою, у той час як іншыя (напрыклад, дактылічныя) — настрою роздуму, развагі, суму. Трэба падкрэсліць, аднак, што гаворка тут ідзе не пра жорсткае правіла, а толькі пра тэндэнцыю, бо некаторыя надзвычай «ёмістыя» памеры, у прыватнасці чатырохстопны ямб, з

аднолькавым поспехам могуць перадаваць розныя эмоцыі і думкі (прыгадаем «Евгения Онегина» А. Пушкіна, «Новую зямлю» і «Рыбакову хату» Я. Коласа, напісаныя гэтым памерам). Разам з тым не выпадковасць, што вольны верш найчасцей ужываецца ў байках, драматычных творах (калі яны напісаны вершам), пяцістопны ямб — у санетах, свабодны верш (верлібр) — у творах, што вызначаюцца філасофскай развагай, роздумам і г. д. А. Твардоўскі раіў маладым паэтам развіваць «слых на верш», дасягаць адпаведнасці сэнсу і рытму: «Ніякі новы змест (матэрыял) — не праб’ецца да жыцця праз чужы, народжаны для іншага зместу рытм». Вершавы рытм мае м н е м а н і ч н а е значэнне, г. зн. дапамагае лепшаму запамінанню вершаванага твора. На гэтай уласцівасці рытму заснаваны мнеманічныя вершы. Дзякуючы мнеманічнай моцы да нас дайшлі многія шэдэўры старажытнай літаратуры («Махабхарата», «Іліяда», «Адысея» і інш.), беларускія ананімныя творы XVIII-XIX стст. (паэмы, вершы, гутаркі).

Вольны верш — від звычайна рыфмаванага сілаба-танічнага верша, у якім у адвольнай паслядоўнасці спалучаюцца радкі з рознай колькасцю стопаў. В. В. не прытрымліваецца страфічнай будовы, амаль не звяртаецца да сінтаксічных пераносаў: фраза ўкладваецца ў вершаваны радок, «расцягваючы» або «звужаючы» яго. Інтанацыя В. В., блізкая да звычайнай гутаркі, добра перадае развагу, дыялог. У рускай паэзіі XVIII-XIX стст. В. В. выкарыстоўваўся ў эпіграмах, эпітафіях, вершаваных надпісах. Ім напісаны паэма І. Багдановіча «Душенька», камедыя А. Грыбаедава «Горе от ума», драма М. Лермантава «Маскарад». Ёсць спробы ўжывання яго і ў лірыцы: «Воспоминания в Царском Селе» А. Пушкіна, «Наяда» А. Кальцова. Аднак найбольш арганічна В. В. прыжыўся ў байках, жанравая своеасаблівасць якіх патрабуе нявымушанай гутаркі, інтанацыі чалавечага голасу. Байкі звычайна пішуцца ямбам, таму В. В. часам называюць б а й к а в ы м в е р ш а м або в о л ь н ы м я м б а м. Колькасць стопаў у В. В. вагаецца ад адной да шасці:

Таму ўжо будзе, мусіць, з год, (4)
Вучэбную стральбу праходзіла пяхота. (6)
Дык вось страляў аднойчы ўзвод (4)
Ці, можа, нават рота. (3)

А тут раптоўна Шэф аднекуль — шасць: (5)
Цікава паглядзець, а як страляе часць? (6)

(К. Крапіва. «Махальнік Іваноў»)

Да В. В. у беларускай паэзіі звярталіся ўсе байкапісцы: К. Крапіва, У. Корбан, Э. Валасевіч, М. Скрыпка, В. Маеўскі і інш. Лірыцы вядомы ўрэгуляваны В. В., які карыстаецца ўсімі відамі стопаў і ў чаргаванні разнастопных радкоў захоўвае пэўную заканамернасць:

Даўно калісьці, вясновым ранкам, (4)
З далінаў Нёмна (2)
Крыжацкі комтур да прускіх замкаў (4)
Гнаў шмат палонных. (2)

(М. Танк. «Іван-ды-Мар'я»)

Гекзаметр (грэч. hexametros — шасцімернік, ад hex — шэсць і metron — мера) — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вершавання, шасцістопны дактыль з усечанай на адзін склад шостай стапой. Ва ўсіх стопах, акрамя пятай, дактылі маглі замяняцца спандэямі. Цэзура стаяла пасля другога склада трэцяй стапы (у грэчаскім Г.) або пасля першага склада трэцяй стапы (у лацінскім Г.). Метрычная схема гекзаметра (грэчаскага) мае наступны выгляд: |——|——|—// —|——|——|—. Г. напісаны ўсе асноўныя творы антычнай літаратуры: «Іліяда» і «Адысея» Гамера, паэмы і вершы Вергілія, Авідзія, Гарацыя, Феакрыта і іншых паэтаў. Ён выкарыстоўваўся ў розных жанрах (эпічных паэмах, гімнах, пасланнях), нярэдка спалучаўся з пентаметрам (*гл.*), утвараючы элегічны двуверш (*гл.*). Гэтым памерам шырока карысталіся сярэдневяковыя беларускія паэтылаціністы. Назва і знешняя структура Г. з антычнага вершавання перайшлі ў сілаба-танічнае. Адна з першых спроб перанесці старажытны памер на славянскую глебу — «ироический» верш М. Сматрыцкага, складзены ім з дактыляў і спандэяў («Грамматика словенска», 1618). У беларускай паэзіі імітацыя гэтага памера не атрымала колькі-небудзь прыкметнага пашырэння аж да М. Багдановіча. Толькі пасля яго танізаваным Г. сталі спарадычна карыстацца як у перакладах антычнай паэзіі, так і ў арыгінальнай творчасці (пераважна ў стылізацыях антычных тэм або ў творах,

тэматычна звязаных з Грэцыяй і Рымам). Напрыклад:

Сябра, зірні — вось палёў хараство праміне і загіне,
Але вясёлай вясной красаванне іх поўна і светла.
Можа, таму й ты жадаеш быць толькі малюсенькай кветкай,
Польнай сцяблінкай малой, каб пражыць беспасрэдна і проста.
(У. Жылка. «Гекзаметры»)

Рым і Элада заснулі ў палёце гадоў і стагоддзяў.
Мохам спавіты Акропаль, руінаю стаў Капітолі.
Мірна гандлююць алівай патомкі Гамераў і Брутаў.
Мора нязмерную гладзь прасвярлілі наўсцяж браняносцы.
(А. Дудар. «Дзень гневу»)

Дактыль (ад грэч. daktylos — палец; мера даўжыні) — 1) адзін з метраў антычнай і сілабатанічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках дактылічных стопаў; схема гэтага метра наступная: |——|——|——...; 2) від трохскладовай стапы, у якой адзін доўгі і два кароткія склады (антычнае вершаванне) або адзін націскны і два ненаціскныя склады (сілаба-танічнае вершаванне): |——. У беларускую паэзію Д. імкнуўся ўвесці Л. Зізаній. Апісваючы ў «Грамматіке словенской» гекзаметр, ён пісаў, што гэты шасцістопны верш «приемлет в первом и втором, и третьем, и четвертом, и пятом пределе или дактыля, или спондея; в шестом же — или спондея, или трохея». Дактылічны метр і дактылічныя стопы шырока ўжываюцца ў сучаснай беларускай паэзіі. Трохстопны дактыль:

Колькі па свеце схадзілі,
Ператапталі бяды,
Толькі дыханне Радзімы
Кліча здалёку заўжды.
(Я. Янішчыц)

Шасцістопны дактыль:

У жоўта-зялёным святле гэтай цьмянай, маркотнае ночы
З рамак няхітрых удумна глядзяць са сцяны
Вочы дзядзькоў-хутаранцаў, разумныя, стойкія вочы
Тых, што стаялі за волю, за праўду сваёй стараны.
(В. Міхасёнак. «Хутары»)

Двухскладовыя памеры — памеры вершаваныя, у аснове якіх — стопы ямба ці харэя. Дзякуючы пірыхіям і спандэям (радзей) валодаюць вялікімі магчымасцямі рытмічнага вар’іравання, намнога большымі, чым трохскладовыя памеры (*гл.*). Асаблівасць іх — абавязковая наяўнасць метрычнага націску ў апошняй стапе вершарада. Колькасць стопаў вагаецца ад двух да дзесяці, найбольш часта ўжываюцца трох(«Жняя» Я. Купалы, «На Нарачы» Ю. Голуба), чатырох(«Бог не роўна дзеле» Ф. Багушэвіча, «Лукішскія вершы» В. Таўлая) і пяцістопныя («Заместа слоў» Р. Баравіковай, «Верасы» І. Скурко) памеры. У шматстопных прысутнічае цэзура. Вось прыклады Д. П. — адпаведна Я2, а таксама цэзураваныя Х6 і Х8:

О майскі вечар!
Святло і цені……
Мае сустрэчы
І летуценні……

Пра сны чыесьці
Шапоча вецце……
І вось, нарэшце,
Ідзе, смяецца……
(Я. Міклашэўскі.
«……О майскі вечар!»)

Пахне дзёгцем, потам, рыжаю аўчынай,
Цішыня у хаце згорбленай, старой,
Ды гарыць памалу ноч даўгой лучынай,
Сцелючы сасновым дымам і смалой…
(М. Танк. «Песня кулікоў»)

Вы — пачатак прыгажосці, вы — жыцця першапрычына,
Бачу будучыню вашу я ў служэнні хараству.
Я цалую вашы рукі, беларускія жанчыны!
Я схіляю перад вамі ў знак пашаны галаву!
(А. Звонак. «Беларускія жанчыны»)

Да Д. П. адносяцца і д в у х с к л а д о в і к і з п е р а м е н н а й а н а к р у з а й (Па2), у якіх нерэгулярная анакруза абумоўлівае спарадычнае з’яўленне ў вершы то ямбічных, то харэічных радкоў. Б. Тамашэўскі, праўда, сцвярджаў, што «ніводзін рускі паэт не пісаў вершаў, у якіх ямбы і харэі знаходзіліся ў адвольным спалучэнні». Але М. Гаспараў знайшоў такія вершы ў Б. Пастэрнака, У.

Лугаўскога, С. Міхалкова і А. Барто. Сустракаюцца яны і ў беларускай вершатворчасці. Імі, у прыватнасці, напісаны дзве раннія байкі Я. Коласа «Дуб і кветкі» і «Мужык і клёпкі». Вось урывак з апошняй байкі:

Узяў сякеру, клін дубовы,
Прынёс абруч ён, праўда, новы —
На абруч — абруч ён садзіць,
Каб потым дно дастаць смялей.
Абруч загоніць — дна не выне,
Дно дастане — абруч скіне,
Ну, як мыш, ўспацеў Андрэй.

Дольнік — від танічнага верша, своеасаблівая пераходная форма ад сілаба-танічнай да танічнай сістэмы вершавання. У Д. звычайна ўрэгулявана колькасць моцных месцаў (іктаў) у радках, аднак міжіктавыя інтэрвалы не аднолькавыя, як правіла, займаюць адзін-два склады. Часам могуць быць пропускі апорных (моцных) націскаў. У выніку ў Д. выяўляецца чаргаванне не аднолькавых стопаў, як у сілаба-танічным вершы, а няроўнаскладовых рытмічных доляў (адсюль і назва верша). Гэта павышае рытмастваральную моц апорных націскаў, а таксама значэнне слоў, на якіх стаяць такія націскі, і словазлучэнняў, аб'яднаных вакол гэтых слоў. У той жа час у Д. так ці інакш адчуваецца метрычная аснова трохскладовых (радзей — двухскладовых) памераў, што не ўласціва, напрыклад, чыста танічнаму, або акцэнтнаму, вершу. Калі колькасць т. зв. адступленняў ад памеру не асабліва значная, Д. набліжаецца да сілаба-танічнага верша. І наадварот, калі колькасць адступленняў павялічваецца, ён далей адходзіць ад сілаба-тонікі, набліжаецца да танічнага верша. Для адрознення Д. і сілаба-танічнага верша з т. зв. с ц я ж э н н я м і асобных стопаў (выпадзенне аднаго ці двух ненаціскных складоў) неабходна карыстацца наступным правілам: калі ў вершы з выразнай метрычнай канвой звыш чвэрці «сцягнутых» стопаў — гэта Д., калі чвэрць і менш — сілаба-танічны верш. У наступных строфах з верша А. Сербантовіча «...Мне з былога свайго не смешна» сцяжэнні складаюць звыш 32%, дазваляючы верш лічыць дольнікам:

Мне з былога свайго не смешна —
Нават крыўдна. Як ні кажы —

На ўсё я рашаўся паспешна.
Я паспешна на свеце жыў.

Я паспешна запісваў вершы,
Я паспешным у дружбе быў.
Я заўсёды паспешна верыў
І паспешна дзяўчат любіў.

Вось прыклад трохіктавага Д.:

Углыб урасце карэнне —
Выбухам не ўзарвеш.
І скажацца ўсё дарэшты,
Што думаеш, што нясеш ты,
Так лёгка, нібы дыхнеш.
Гэтак яно прыходзіць,
Права тваё на верш.
(М. Лужанін. «Права на верш»)

Да Д. у беларускай паэзіі звярталіся Я. Лучына, Цётка, М. Багдановіч, М. Чарот, А. Куляшоў і іншыя паэты. Д. напісана паэма В. Таўлая «Таварыш». Асаблівае распаўсюджанне гэты від верша атрымаў у сучаснай паэзіі ў творчасці М. Танка, П. Панчанкі, У. Караткевіча, Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, А. Вярцінскага, А. Наўроцкага і іншых аўтараў.

Дыярэза (ад грэч. diairesis — раздзеленасць) — у антычным вершаванні замена ў стапе доўгага склада двума кароткімі. У сілаба-танічнай сістэме вершавання гэты тэрмін ужываецца для азначэння такой рытмічнай з'явы, калі дзеля захавання вершаванага памеру некалькі парушаецца граматычная форма слова, напрыклад, з'яўляецца лішні складовы галосны (замест *зайграў — заіграў, пройгрыш — проігрыш*), пачатковае **у** пасля галоснага не скарачаецца і інш. (*параўн.:* сінярэза). Напрыклад:

Каб не казалі пагане паміж**ы** сабой:
Дзе ж гэта іхні той Бог ці ён глух?
Помста твая хай раздасца над хэўрай сляпой,
Помста пралітай крыві тваіх слуг.
(Я. Купала. «На біблейскія матывы»)

Арыгінальнае спалучэнне Д. з сінярэзай (пачатковае **ў**) сустракаецца ў жартоўным вершы Р. Барадуліна «На імянінах у

Белавежы»:

Збор няпоўны Бахуса
Ў звонкім пераплёце.
Кор**а**кі бабахаюць,
Стынуць у палёце.

Часам нескладовая група зычных вымаўляецца, як асобны склад:

А ў самай нетры дзікай
Звініць ляшчэўнік гібкі,
Там камары-музыкі
Нала**джв**аюць скрыпкі.
(М. Танк. «……Амаль на краі свету»)

Нясмелы быў з начальствам,
Зусім не прабіўны.
Над кнігамі начамі
Прасе**джв**аў, дурны.
(П. Панчанка. «Няўдачнік»)

Д. таксама называюць с л о в а п а д з е л, які ў вершаваным радку супадае са с т о п а п а д з е л а м:

Пэўна,/ вас не/ ўражу:
Дзед мой/ — проста/ дзед…

(В. Зуёнак. «Ехаў дзед дадому»)

Змена меры паўтору — рытмічная з'ява, калі дзеля ўразнастайвання рытмічнага малюнка вершаванага твора раўнамерна ці спарадычна мяняюцца колькасныя ці якасныя параметры нейкіх асноўных або дапаможных рытмастваральных кампанентаў (*гл.*). Так, часта ў аднатыпных строфах сілаба-танічнага верша колькасць стопаў раўнамерна мяняецца ў цотных і няцотных радках (р а ў н а м е р н а я З. М. П.): Я4Я2Я4Я2 або Ам4Ам3Ам4Ам3 і г. д. У вольным вершы (*гл.*) колькасць стопаў у розных радках розная (с п а р а д ы ч н а я З. М. П.). З. М. П. — адна з асноўных уласцівасцей свабоднага верша (*гл.*).

Ізаметрыя (грэч. isometria — раўнамернасць) — суразмернасць вершавых радкоў, што дазваляе прадказаць іх будучы характар. У розных сістэмах вершавання І. выяўляецца па-рознаму: у метрычнай — як і з а х р а н і з м (раўначасавасць), у сілабічнай — як і з а с і л а б із м (роўнаскладовасць), у танічнай — як і з а т ан із м (роўнанаціскованасць), у сілаба-танічнай — як р а ў н а с т о п н а с ц ь.

Ікт (ад лац. ictus — націск) — моцнае месца ў вершы, на якое

звычайна падае рытмічны націск. Паміж І. у сілаба-танічным вершы знаходзяцца м і ж і к т а в ы я і н т э р в а л ы, якія займаюць адзін або два склады. Чаргаванне тых і другіх утварае метр (*гл.*) верша. У трохскладовых памерах І., за рэдкім выключэннем, супадаюць з націскнымі складамі, у двухскладовых — часта не супадаюць (*гл.:* пірыхій, спандэй).

Канстанта (ад лац. constans — трывалы, пастаянны) — асноўны рытмастваральны кампанент, які вызначае рытмічную прыроду верша той ці іншай сістэмы вершавання. Так, у сілабічнай сістэме К. з'яўляецца аднолькавая колькасць складоў у вершаваных радках, у сілаба-танічнай — раўнамернасць чаргавання моцных і слабых месцаў (*гл.*), у танічнай — раўнамернасць чаргавання аднолькавай колькасці моцных (апорных) націскаў і г. д. К. часам называюць таксама апошні метрычны націск у радках сілаба-танічнага верша. Такі націск пастаянны, маецца літаральна ва ўсіх радках верша, у той час як метрычныя націскі, што размешчаны ўлева ад яго, часта адсутнічаюць (*гл.:* пірыхій). Рускі вершазнавец А. Квяткоўскі прапанаваў тэрмін к а н с т а н т н ы р ы т м, абазначыўшы ім такі рытм метрычнага верша, які ўтвараецца ў выніку пастаяннага супадзення метрычных акцэнтаў з націскнымі складамі асобных слоў.

Каламыйкавы верш — адна з разнавіднасцей акцэнтна-складовага верша (*гл.*), чатырнаццацісkладовы трохакцэнтны верш. Прычым кожны радок у ім разбіваецца пастаяннымі паўзамі на тры групы, колькасць складоў у якіх паўтараецца ва ўсіх радках: 4+4+6. Радкі звязаны сумежнай рыфмоўкай. Сустракаецца К. В. ва ўкраінскіх народных каламыйках (адсюль і назва), асобных беларускіх народных песнях. З фальклору ўвайшоў і ў пісьмовую паэзію (Т. Шаўчэнка, С. Руданскі, Я. Купала, М. Багдановіч і інш.). Прыклад К. В. з беларускай народнай песні:

Пажану я/ сівы валы// на раннюю росу.
Чэша хлопец/ жоўты кудры,// а дзяўчына косу.

У пісьмовай паэзіі, як правіла, кожны вершарад К. В. запісваецца ў два радкі — цэзура становіцца міжрадковай паўзай:

Ночка цёмная глядзела
Ды цямнейша стала,
    Адна зорка мігацела —
    І тая прапала.

(Я. Купала. «Бандароўна»)

Каталектыка (ад грэч. — перастаю, заканчваю) — тэрмін традыцыйнай стопнай метрыкі, які абазначае супадзенне або несупадзенне заканчэння вершаванага радка са стапой. Калі апошняя стапа па колькасці складоў роўная астатнім стопам радка — гэта а к а т а л е к т ы ч н ы в е р ш, або а к а т а л е к т ы к а:

Пара медазбору! Гарэзніца грэчка —|—/—|—/—|—/—|—
Згубіла свае чаравікі у садзе. —|—/—|—/—|—/—|—

(У. Лісіцын)

Калі апошняя стапа карацейшая за астатнія стопы вершаванага радка на адзін ці два ненаціскныя склады — гэта к а т а л е к т ы ч н ы в е р ш, або ўласна К. У ямбе ці анапесце К. немагчымая, бо радок тут завяршаецца націскным складам. Але ў амфібрахіі ці харэі можа быць К. на адзін склад, у дактылі — на адзін ці два склады:

Ты яшчэ не хмеліш галавы, |—/ |—/ |—/ |—/ |
Лёгкі чад купальскае травы. |—/ |—/ |—/ |—/ |

(Р. Семашкевіч)

Калі апошняя стапа мае на адзін ці некалькі ненаціскных складоў больш, чым папярэднія стопы вершаванага радка, утвараецца г і п е р к а т а л е к т ы ч н ы в е р ш, або г і п е р к а т а л е к т ы к а:

Рыфмаў больш не знаходзілі, ——|/——|——
Апроч «хлопцы» ды «стопцы». ——|/——|—

(К. Камейша)

У сучасным вершазнаўстве такой класіфікацыяй заключных стопаў карыстаюцца рэдка. Звычайна гавораць пра характар клаўзул у вершы (мужчынскія, жаночыя, дактылічныя ці гіпердактылічныя).

Квалітатыўнае вершаванне (ад лац. Qualitas якасць) — тып вершавання, у якім у аснове суразмернасці вершаваных радкоў —

колькасць складоў пэўнай сілы вымаўлення (націскных і ненаціскных). Да К. В. адносяцца танічная, сілабічная і сілаба-танічная сістэмы вершавання, што выкарыстоўваюцца ў мовах з сілавым націскам, у т. л. у беларускай.

Квантытатыўнае вершаванне (ад лац. quantitas — колькасць) — тып вершавання, у якім у аснове суразмернасці вершаваных радкоў — колькасць складоў пэўнай працягласці вымаўлення. Да К. В. адносіцца антычнае вершаванне, што выкарыстоўвалася і зараз выкарыстоўваецца ў мовах, дзе працягласць вымаўлення галосных гукаў выконвае сэнсаваадрозную ролю (старажытнагрэчаская, лацінская, арабская, санскрыт і інш.).

Клаўзула (ад лац. clausula — заключэнне) заключныя склады вершаванага радка пасля апошняга націскнога склада. У залежнасці ад колькасці складоў пасля націску К. бываюць м у ж ч ы н с к і я (пасля націску складоў няма), ж а н о ч ы я (адзін склад), д а к т ы л і ч н ы я (два склады) і г і п е р д а к т ы л і ч н ы я (тры і больш складоў). Сугучныя К. утвараюць рыфму. К. з’яўляюцца адным з асноўных рытмастваральных кампанентаў сілабічнага, сілаба-танічнага і танічнага вершаў. Ад характару К. залежыць рытмічны малюнак вершаваных радкоў.

Што шаг — пабеда бліжай, бліжай…
Штандар чырвоны на плячы…
Чым крыж цягнуць — лепш спаць
пад крыжам…
Іграйце песню, трубачы!!!
(М. Чарот. «Босыя на вогнішчы»)

Усе радкі гэтай страфы напісаны адным і тым жа памерам — чатырохстопным ямбам. Але яны розняцца характарам К.: у цотных радках — мужчынскія, у няцотных — жаночыя. Як і іншыя рытмічныя адзінкі (пірыхіі, спандэі, лагічныя націскі і інш.), К. надаюць рытмічнаму малюнку верша своеасаблівасць, адметнасць. Так, «мужчынскія канчаткі заўсёды ствараюць ураженне большай завершанасці, чым жаночыя» (Б. Тамашэўскі). У пэўнай ступені К. вызначаюць характар паэтычнага стылю таго ці іншага аўтара.

Скажам, дактылічныя К. у Я. Коласа складаюць менш 1% ад агульнага радковага аб’ёму твораў, у той час як у М. Багдановіча — 2,4%, а ў Я. Купалы — 4,8%. У белым вершы пэўнае чаргаванне К., або к л а ў з а ц ы я, дапамагае спалучэнню вершаваных радкоў у строфы.

Лагаэд (ад грэч. logos — слова і aoide — песня) — 1) від антычнага верша, у радках якога чаргаваліся ў строгай паслядоўнасці розныя па характару стопы (двух-, трохі чатырохскладовыя); да Л. адносяцца, у прыватнасці, асклепіядаў верш, алкееў верш; 2) від сілаба-танічнага верша, у якім не вытрымліваецца патрабаванне метрычнай аднароднасці вершаваных радкоў, аднак паслядоўна праводзіцца рытмічная аднароднасць. Вылучаюцца тры тыпы Л.: стопны, радковы і строфны. У с т о п н ы м Л. на адным і тым жа месцы ў вершаваных радках (часцей за ўсё — у трохскладовых стопах) «выпадаюць» адзін ці два ненаціскныя склады, назіраецца сцяжэнне стопаў (*гл.*). У выніку ствараецца ўражанне, што верш напісаны markrознымі стопамі. Л. стопны ўжываецца амаль выключна ў перакладах антычных твораў або ў імітацыях антычных памераў, напрыклад у сапфічнай страфе:

Кветка, выйдзь хутчэй, не трудзі намарна,
Я чакаю сумны й маркотны ў гаю.
Час ляціць: на ўсходзе ўжо зоркі зараз
Гасяцца з краю…

(У. Дубоўка. «Здані»)

|—|—|——|—|—
|—|—|——|—|—
|—|—|——|—|—
|——|—

У вершы М. Танка «Не сячы сасны…», напісаным анапестам, другія стопы ўсіх радкоў — ямбічныя:

Не сячы сасны, бо пахілецца,
Не муці ракі — вір уздымецца,
Не тапчы вясны — цвет асыпецца,
Не журы дачкі, бо пакрыўдзіцца.

У Л. р а д к о в ы м у пэўным парадку чаргуюцца радкі розных метраў, напрыклад, амфібрахій (трохстопны) з дактылем (двухстопным):

Спачатку яно шалясцела
Вельмі нясмела,
А потым лізнула аконца
Ціха, як сонца.
(Я. Купала. «Безназоўнае»);

харэй (шасцістопны) з ямбам (чатырохстопным):

Капаў нам на вочы яблыневы цвет,
На нас валіўся, як снег белы,
Мыслі нашы беглі сіняй далі ўслед
І свет сабой тулілі цэлы.
(Я. Купала. «Яна і я»);

амфібрахій (двухстопны) з ямбам (трохстопным):

Бывала, бывала,
У белым гарадку
З-за рэчкі кувала
Зязюля нам: — Ку-ку……

Лясныя парадкі
Мы вывучалі там.
Ваверкі ў палаткі
Шпурлялі шышкі нам.
(А. Зарыцкі. «Белы гарадок»)

Л. радковыя, асабліва спалучэнні ямба з харэем, рэдка сустракаюцца ў паэзіі. У рускай паэзіі яны наогул не адзначаны. Больш таго, некаторыя літаратуразнаўцы (напрыклад, Б. Тамашэўскі) лічылі іх практычна немагчымымі. У беларускай паэзіі спалучэннем ямба з харэем напісаны два раздзелы паэмы Я. Купалы «Яна і я» «Яблыні цвітуць» (шасцістопны харэй — чатырохстопны ямб) і «На сенажаці» (шасцістопны харэй — шасцістопны ямб). Вышэй прыводзіўся прыклад першага віду купалаўскага Л. радковага, цяпер прывядзем прыклад другога віду:

Сонца штораз больш у жылах кроў агніць,
Калені штораз больш ласкоча нам трава,
Блогасна аб сэрцы сэрца сніць,

Жаданнем забыцця п’янее галава.
(«На сенажаці»)

У Л. с т р о ф н ы м (сустракаецца ён, бадай, яшчэ радзей, чым радковы) у пэўнай паслядоўнасці чаргуюцца строфы, напісаныя розным метрам. Так, у вершы П. Панчанкі «Пры святле маланак» праз кожныя дзве страфы, напісаныя чатырохстопным ямбам, паўтараюцца строфы, напісаныя трохстопным анапестам. У вершы М. Танка «На палігоне» першае чатырохрадкоўе — пяцістопны ямб, другое — пяцістопны харэй:

Зачахлілі гарматы і ракеты. —|——|——|—
Пасля паходаў спіць сам бог вайны. —|—|—|—|—|
Каб сон яго не патрывожыў нехта, —|—|——|—|—
З радарамі пільнуем цішыні. —|——|——|
Цішыні, ў якой часамі толькі ——|—|—|—|—
Чуецца гамонка ручая, |——|——|
Камарыны звон апаўшай зоркі ——|—|—|—|—
З калыханкай салаўя. ——|——|

Л. робяць сілаба-танічны верш рытмічна больш разнастайным, рухомым, а тым самым дапамагаюць паўней выявіць паэтычную думку твора.

Метр (ад грэч. metron — мера, адзінка вымярэння; вершаваны памер) — ідэальная схема чаргавання ў вершаваных радках метрычнага верша галоўных рытмастваральных кампанентаў (доўгіх і кароткіх складоў — у антычным, націскных і ненаціскных — у сілаба-танічным). Так, у сілаба-танічнай сістэме вершавання чаргаванне націскных і ненаціскных складоў (|—|—|...) стварае х а р э іч н ы М., ненаціскных і націскных (—|—|—|...) — я м б і чн ы. Гэта двухскладовыя М. У трохскладовых М. паміж націскнымі складамі — два ненаціскныя. Такія М. адрозніваюцца характарам анакрузы: у д а к т ы л іч н ы м яна нулявая (|——|——|——...), у а м ф і б р а х і ч н ы м — аднаскладовая (—|——|——|—...), у а н а п е с т ы ч н ы м — двухскладовая (——|——|— —|...). Асноўнай метрычнай адзінкай верша з’яўляецца стапа. Пэўная колькасць аднолькавых стопаў утварае памер верша. «Просодия учит метром, или мерою количества, стихи слагати», - пісаў М. Сматрыцкі ў «Грамматике словенской», падкрэсліваючы значэнне М. у вершаванай мове.

Жывая плынь вершаванага рытму не заўсёды супадае з М. Напрыклад, у чатырохстопных ямбах А. Пушкіна толькі каля 27 працэнтаў радкоў маюць па чатыры націскі, як таго патрабуе ямбічны М. (64 працэнты — па тры і крыху больш за 9 працэнтаў — па два). Аднак на гэтай падставе нельга лічыць М. чымсьці неістотным. У вялікай ступені менавіта М. стварае багацце рытмічнай варыянтнасці метрычнага верша. У ім М. выступае «ў якасці зададзенага ўзору, што загадзя існуе ў свядомасці, будучы ў выглядзе ўсвядомленых правіл ці «рытмічнага гулу» (М. Харлап). М. вельмі адчувальна ўплывае на рытм метрычнага верша, з'яўляючыся адным з асноўных яго стваральнікаў. Рытмічным тэндэнцыям беларускай мовы больш характэрна ўзыходзячая хваля гучання. Гэтаму адпавядаюць ямб і анапест — метры, якія ўвасабляюць гэтую прасадычную ўласцівасць нашай мовы.

Тэрмін «метр» ужываецца таксама ў значэнні вершаванага памеру (*гл.*).

Метрызаваная проза — творы, напісаныя метрычна ўпарадкаванай мовай, у якой выразна адчуваецца чаргаванне двухскладовых або трохскладовых стопаў. Мова М. П. вельмі блізкая да вершаванай мовы, але адрозніваецца ад яе тым, што не расчленена інтанацыйна (а на пісьме — яшчэ і графічна) на супастаўляльныя паралельныя рады. Да М. П. часам звяртаюцца празаікі (успаміны А. Белага «Начало века»). Часам карыстаецца ёй і паэзія. Так, вядомыя паэтычныя творы М. Горкага «Песня о Соколе» і «Песня о Буревестнике» напісаны М. П. М. Багдановіч, вялікі наватар у галіне мастацкай формы, пакінуў нам узоры М. П. двухскладовага метра («...Пэўна, любіце вы, пане») і трохскладовага («...Як толькі закрыю я вочы»). Вось прыклад той і другой разнавіднасці М. П.: «Вершы, вершы дарагія! Спарадзіў я вас, маленькіх, ў час, калі мне падымала грудзі хваля пачуцця. І няхай яно з вас знікла, хай збляднелі вы, засохлі, ўсё ж вы будзіце мне згадкі, і за гэта дзякуй вам...»; «Як толькі закрыю я вочы, стамлёныя светам газніцы, як толькі ўсплывуць перад імі чырвоныя, сінія плямы,— дык зараз жа сэрца згадае апошняе наша спатканне, — чырвоныя, яркія вусны, глыбокія, сінія вочы...». М. П. зрэдку пішуць і некаторыя сучасныя беларускія паэты. У прыватнасці, спалучэннем М. П. (трохскладовы

метр) з вершаванай мовай (чатырохстопны харэй) напісаны твор У. Някляева «Сад на скрыжаванні».

Метрычны верш (ад грэч. metron — мера, адзінка вымярэння) — верш, у аснове якога ляжаць метрычныя прынцыпы арганізацыі вершаванага радка (*гл.:* метр). Да яго адносяцца ўсе віды вершаў антычнай (метрычнай) і сілабатанічнай сістэм вершавання. М. В. адрозніваецца ад т. зв. д ы с м е т р ы ч н а г а в е р ш а, што ўключае формы верша (сілабічны, танічны, свабодны), у якіх не выдзяляюцца стопы. Калі метрычная структура вершаванага твора складаецца з аднаго памера вершаванага (*гл.*), такі твор завецца м о н а м е т р ы ч н ы м, калі з некалькіх — п о л і м е т р ы ч н ы м.

Моцнае і слабое месца, альбо **арсіс і тэзіс** (грэч. arsis — падыманне і thesis — апусканне нагі ў танцы), — пазіцыі складоў у вершы, раўнамернае чаргаванне якіх стварае яго метр. Вось схемы чаргавання моцных (М) і слабых (С) месцаў у ямбе: СМСМСМ......; харэі: МСМСМС......; д а к т ы л і : М С С М С С М С С . . . . . . ; а м ф і б р а х і і : СМССМССМС......; анапесце: ССМССМССМ...... Па сутнасці, перад намі — чаргаванне іктаў (*гл.*) і міжіктавых інтэрвалаў. Звычайна для спрашчэння і лепшага разумення паняцця метра і рытму сілаба-танічнага верша гавораць пра чаргаванне не М. і С. М., а націскных і ненаціскных складоў. Пры гэтым маецца на ўвазе, што націскныя склады найчасцей прыходзяцца на М., ненаціскныя — на С. М. Улічваюць таксама пірыхіізацыю, спандэізацыю, пераакцэнтуацыю (*гл.*).

Народнае вершаванне — сістэма вершавання, якая выкарыстоўвалася і часткова зараз выкарыстоўваецца ў народнай паэзіі. Гэта самае ранняе вершаванне ва ўсходнеславянскай літаратуры, у тым ліку беларускай. Узнікла яно ў перыяд с і н к р э т ы ч н а г а м а с т а ц т в а, дзе слова існавала разам з музыкай, жэстам, рухам. Народны верш спяваўся або прамаўляўся рэчытатывам (напеўнай дэкламацыяй). Так, рускія быліны, украінскія думы, беларускія замовы і галашэнні не проста чыталіся, як чытаюць іх цяпер, а вымаўляліся нараспеў, рэчытатывам, у суправаджэнні (за выключэннем замоў і галашэнняў) якога-небудзь музычнага інстру-

мента (гусляў, кобзы, ліры). Беларускія народныя песні (гістарычныя, каляндарна-абрадавыя, любоўныя і інш.) таксама паяднноўвалі ў сабе слова і мелодыю, сэнс і гучанне. У народным вершы вялікую ролю адыгрываў чыста музычны прынцып арганізацыі рытму: у аснове сувымернасці была колькасць часу, неабходная для вымаўлення першаснай рытмічнай адзінкі — склада. У выніку слова настолькі падначальвалася напеву, што часта пазбаўлялася граматычнага націску, дапускала перастаноўку яго з аднаго склада на другі, у вершаваных радках з'яўляліся лішнія словы-«затычкі», асобныя склады «расцягваліся», другія, наадварот, «сцягваліся» (так, замест **у** і **і** з'яўляліся **ў** і **й**) і г. д. Пазней, калі вершаваны тэкст пачаў паступова адасабляцца ад мелодыі, арганізуючым рытмічным пачаткам народнага верша выступіў моцны (або апорны) націск, які, нібы магнітам, прыцягнуў да сябе націскі некаторых суседніх слоў, і не толькі службовых, але і самастойных. Чаргаванне пэўнай колькасці такіх націскаў у вершаваных радках стварыла рытм танічнага ў сваёй аснове (ад грэч. tonos — націск) народнага верша. Існуюць два тыпы народнага верша: н а п е ў н ы і р эч ы т а т ы ў н ы, або г у т а р к о в ы. Рэчытатыўны верш пазнейшы. У ім, у адрозненне ад напеўнага, некалькі меншая сувязь з музыкай (напевам). Самыя распаўсюджаныя яго формы - былінны верш і раёшнік. Напеўны верш таксама не аднастайны. Як падкрэсліваў вядомы даследчык беларускага фальклору І. Насовіч у прадмове да зборніка «Белорусские песни» (1874), «ва ўсіх беларускіх песнях, і асабліва старажытных, пануе танічнае вершаванне, у якім націск галоўнага па сэнсу слова падпарадкоўвае сабе ўсе астатнія склады і націскі». Фальклрыст вылучаў тры віды народнага напеўнага верша — «у адзін тэмп»:

Камарочкі мае,
Не кусайце мяне,
А кусайце паноў,
Што не пускаюць дамоў;

«у два тэмпы»:

Адчыні, мамачка, / новы двор,
Вязем нявестку,/ як явор.
Адчыні, мамачка, / ваконца,
Вязем нявестку, / як сонца;

«у тры тэмпы»:

Ці я ў мамкі, / ці я ў мамкі / не дачушка была,
Ці я ў мамкі, / ці я ў мамкі / не прыгожая была?
Мяне ўзялі, / замуж далі, / свет навекі завязалі —
Така доля мая, / горка доля / мая.

Песенны рытм у «тры тэмпы» найбольш распаўсюджаны ў старажытных песнях. Магчыма, ён паўплываў на рытміку былін, для якіх у пераважнай большасці таксама характэрныя тры моцныя націскі («тры тэмпы») у вершаваных радках. Н. В. паступова відазмянялася пад уплывам літаратурнага верша, які ў беларусаў узнік на самым пачатку XVI ст. Гэта быў антычны (метрычны) верш у паэзіі на лацінскай мове і сілабічны верш — у паэзіі на старабеларускай мове. Літаратурны верш з яго роўнаскладовасцю радкоў, раўнамернасцю чаргавання моцных (доўгіх) і слабых (кароткіх) складоў адчувальна ўплываў на чыста танічныя прынцыпы народнага верша. Ужо з XVI ст. у вершы народных песень узнікаюць сілаба-танічныя формы, якія паядноўваюць ранейшыя прыметы тонікі (аднолькавая колькасць рытмічных акцэнтаў у радках) з новымі прыметамі сілабізму (аднолькавая колькасць складоў). У песнях з'яўляюцца рыфмы, а таксама строфы. У сваю чаргу маладыя сілаба-танічныя формы народнага верша пачалі аказваць уплыў на літаратурны сілабічны верш, паскараць фарміраванне сілаба-танічнай сістэмы, якая ў беларускай кніжнай паэзіі нараджаецца ў канцы XVIII ст. Што да чыста танічных форм Н. В., то пазней яны знайшлі развіццё ў літаратурнай танічнай сістэме вершавання.

Націск рытмічны, або **акцэнт** (лац. accentus) **рытмічны**, — націск, які ў сілаба-танічным вершы прыпадае на моцныя месцы двухскладовых і трохскладовых метраў: у ямбах - на цотныя, у харэях — на няцотныя, у дактылях — на 1-ы, 4-ы, 7-ы і г. д., у амфібрахіях — на 2-і, 5-ы, 8-ы і г. д., у анапестах — на 3-і, 6-ы, 9-ы і г. д. Н. Р. звычайна супадае са слоўным (граматычным) націскам, які выдзяляе ў слове пэўны склад:

Шэкспір! Сумленне часу, мудрасць веку! —
Паклон табе, жывому чалавеку.
(Ю. Гаўрук. «Шэкспір»)

Часам, аднак, у метрычным вершы Н. Р. разыходзіцца са слоўным, выклікаючы з б о й р ы т м у, або пераакцэктуацыю (*гл.*):

Быў сцверджан мукай пастулат быцця:
матэрыя
вакол віруе
вечна;
як у яе, *гэтак* няма ў жыцця
пачатку і канца ў бязмежжы
Млечным.
(А. Русецкі. «Маналог зямлі»)

У танічным вершы Н. Р. — гэта м о ц н ы, або а п о р н ы, н а ц і с к, які падпарадкоўвае сабе націскі суседніх службовых і нават самастойных слоў. Напрыклад:

А чалом, чалом, мае госцейкі,
Сабірайцеся на бяседачку,
На бяседачку ў хату новую,
У хату новую — сасновую.
(М. Багдановіч. «Бяседная»)

У гэтым двухакцэнтным вершы ў кожным радку два моцныя, або апорныя, націскі, якія дзякуючы п р а к л і т ы к а м (пераход націску з папярэдняга слова на наступнае: *мае госцейкі*) і э н к л і т ы ц ы (з'ява, супрацьлеглая праклітыцы: *а чалом, чалом*) далучаюць да сябе адно ці два суседнія словы, ствараючы рытмічную групу. У дольніках і тактавіках Н. Р. часам называюць актамі (*гл.*).

Памер вершаваны — паняцце, якое ўжываецца найчасцей для вызначэння рытмічнай канвы метрычнага верша і паказвае колькасць і характар стопаў у вершаваных радках (трохстопны амфібрахій, пяцістопны ямб і г. д.). Асобныя памеры ў антычнай і сілаба-танічнай сістэмах вершавання маюць свае назвы — гекзаметр, пентаметр, асклепіядаў верш і інш. У сілабічнай сістэме вершавання памер вызначаецца колькасцю складоў у вершаваных радках (дзесяціскладовік, трынаццаціскладовік і г. д.). У апошні час тэрмін «памер верша» прымяняецца і для характарыстыкі асноўных

рытмічных асаблівасцей дысметрычнага верша — акцэнтна-складовага, дольніка, тактавіка, акцэнтнага, або чыста танічнага (двухакцэнтны пяцікскладовік, чатырохіктны дольнік, трохіктны тактавік, трохакцэнтны верш і г. д.). Некаторыя даследчыкі лічаць, што «памеры ёсць і ў свабодным вершы, толькі мы іх не ведаем» (М. Гаспараў). Колькасць і характар памераў, якімі карыстаецца паэт, дае пэўнае ўяўленне пра рытмічнае багацце яго творчасці. Па падліках І. Ралько, М. Багдановіч карыстаўся 101 памерам, з якіх ямбічных — 26, харэічных — 22, анапестычных — 13, дактылічных — 10 і амфібрахічных — 7. На сілаба-танічную сістэму вершавання ў творчасці аўтара «Вянка» прыпадае 78 памераў, а на ўсе астатнія формы верша — 23 памеры. Такая шматлікасць П. В. у вялікай ступені прадвызначыла рытмічную разнастайнасць яго паэзіі (*гл.:* рытм), паколькі П. В. і канкрэтны рытм верша цесна ўзаемазвязаны. Абумоўлены паэтычным зместам рытм увасабляецца ў П. В. У сваю чаргу П. В., як адзін з дзейсных рытмастваральных кампанентаў метрычнага верша, актыўна ўплывае на рытм, а тым самым і на змест паэтычнага твора. Маючы ўсё гэта на ўвазе, А. Твардоўскі падкрэсліваў: «Я б нават так сказаў, што дакладна адгадаць, якім памерам пра што пісаць, — гэта ўсё роўна, што напісаць рэч напалову». П. В. дзеляцца на р а ў н а с т о п н ы я (увесь верш складаецца з радкоў аднаго стопнага складу, напрыклад, «Новая зямля» Я. Коласа — Я4) і н я р о ў н а с т о п н ы я, з якіх, у сваю чаргу, вылучаюцца р а з н а с т о п н ы я ў р э г у л я в а н ы я (Ан4Ан3Ан4Ан3 — «Курган» Я. Купалы, Я4Я3Я4Я3 — «Лукішскія вершы» В. Таўлая) і в о л ь н ы я (*гл.:* вольны верш). Раўнастопныя, разнастопныя ўрэгуляваныя і вольныя П. В. складаюць с і с т э м у п а м е р а ў (не блытаць з сістэмамі вершавання). П. В. трэба адрозніваць ад яго ц э з у р а в а н а й р а з н а в і д н а с ц і. Так, у паэзіі, апрача, напрыклад, Х5, можа сустрэцца пяцістопны харэй цэзураваны (Х5Ц), пяцістопны харэй з цэзураваным нарашчэннем на адзін склад (Х5Цн1) і пяцістопны харэй з цэзураваным усячэннем на адзін склад (Х5Цу1; *гл.:* цэзура). Веданне П. В., уменне іх дакладна вызначыць у вершы — найпершае патрабаванне да вершазнаўца. Як слушна падкрэсліў М. Гаспараў, «ніякі аналіз паэтычнага твора немагчымы, калі даследчык нават не ў стане сказаць, якім памерам ён напісаны, а гэта значыць, у шэрагу якіх іншых твораў

той самай free вершавай формы ён стаіць і якога кшталту змест асацыіруецца з гэтай формай у свядомасці чытача».

Паўрадкоўе — частка вершарада, аддзеленая цэзурай (*гл.*). Звычайна П. роўныя па колькасці стопаў (3+3) ці нязначна адрозніваюцца (2+3 або 3+2). Часам П. запісваюцца асобнымі радкамі:

Адхінае вечар
тонкія мярэжы,
На акне альвасы
дагарэлі ў сне.

А ў душы квяцістасць
і такая свежасць,
І з вачэй усмешкі
сыплюцца на снег.
(П. Трус. «Дзесяты падмурак»)

Паўза (лац. pausa, ад грэч. pauo — спыняю, стрымліваю) — адзін з элементаў інтанацыі, большы ці меншы па працягласці прыпынак голасу ў час чытання вершаванага твора. П.— надзвычай важны сродак паэтычнай выразнасці, дзейсны рытмастваральны кампанент. У вершы бываюць с э н с а в ы я, або л а г і ч н ы я, і р ы т м і ч н ы я П. Сэнсавая П. — гэта словападзел, які разбівае вершаваную мову на лагічна звязаныя часткі (с і н т а г м ы), вызначае характар яе інтанацыі — пытальны, апавядальны ці клічны. Да рытмічных П. Адносяцца перш за ўсё цэзура (*гл.*) і м і ж р а дк о в а я П., якія дапамагаюць стварэнню вершаванага рытму, уплываюць на яго характар. Але ў яшчэ большай ступені на рытмічны малюнак вершаванага радка і ўсяго верша ўздзейнічаюць так званыя п с і х а л а г і ч н ы я П., якія ўзнікаюць у месцах сцяжэння асобных стопаў — як своеасаблівая часавая кампенсацыя за адсутнасць у той ці іншай стапе ненаціскнога склада. Такія П. (іх называюць л е й м а м і) асабліва характэрны для дольнікаў і тактавікоў. Сэнсавыя П. у канцы вершаваных радкоў звычайна супадаюць з міжрадковымі. Але падчас такога супадзення няма, у выніку ўзнікае т. зв. перанос (*гл.*), які надзвычай узмацняе эмацыянальнасць паэтычнай мовы, набываючы пры гэтым сэнсавыяўленчае значэнне. Вось, напрыклад, як

выглядае сукупнасць розных П. у вершы (рытмічныя П. пазначаны дзвюма рыскамі, сэнсавыя — адной):

У жыце каласістым/ сцежка/ гіне,//
На ёй хусцінка/ васільком/ мільгне,//
А за дзяўчынай хтось,/ як за багіняй,//
Ідзе/ і каласы к сабе/ хіне...

(А. Лойка)

Пентаметр (грэч. pentametros — пяцімернік, ад pente — пяць і metron — мера) — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вершавання, які ўяўляе сабой два дактылічныя паўрадкоўі, аддзеленыя адно ад другога цэзурай. Кожнае паўрадкоўе змяшчае два дактылі і адзін доўгі склад. Паколькі час вымаўлення двух доўгіх складоў займае чатыры моры, г. зн. столькі, колькі і асобная стапа дактыля, то ў П. было па сутнасці пяць дактыляў (адсюль і назва). Метрычная схема П. наступная: |——|——|//|——|——|. У першай палове радка, напісанага П., дапускалася замена дактыляў спандэямі. П. ужываўся толькі ў чаргаванні з гекзаметрам, утвараючы элегічны двуверш. Назву і структуру гэтага памеру пазней пераняла сілаба-танічная сістэма вершавання. Тут П. — шасцістопны дактыль з цэзурай пасля трэцяй стапы, у якім на два склады ўсечаны трэцяя і шостая стопы. Выкарыстоўваецца ён, як і ў антычным вершы, звычайна разам з гекзаметрам (у элегічным двувершы). Унікальны ўзор т. зв. чыстага П. пакінуў М. Багдановіч (у адным з перакладаў твораў П. Верлена):

Рыцар Няшчасце, што скрозь // ездзіць пад маскай маўчком,
Сэрца старое прабіў // мне зіхацяшчым мячом.
З сэрца старога струёй // люнула ярая кроў;
Знікла пад сонцам яна, // ў зямлю ушла між цвятоў.

Прыклад элегічнага двуверша, дзе П. напісаны толькі цотныя радкі (у няцотных — гекзаметры):

Келіхі, сябры, паўней! Асыпаюцца яблыняў кветы,
Гіне вясны хараство — бела-ружовы убор.
Дзеці ўздыхаюць па ім, але мудрага яснасць няўзрушана;
Там, дзе распукваўся квет, к восені выспее плод.
Келіхі, сябры, паўней!
Час прызначаны кожнай праяве:

Моладасць прочкі імкне.
Сталасці прыйдзе чарга!
(У. Жылка. «Пентаметры»)

Пеон (грэч. paion) — чатырохскладовая стапа, якая складаецца з аднаго доўгага і трох кароткіх (у метрычным вершаванні) або аднаго націскнога і трох ненаціскных (у сілаба-танічным вершаванні) складоў. Націск (доўгі склад) у П. можа стаяць на першым, другім, трэцім або чацвёртым месцах. У сілаба-тоніцы чыстыя П. сустракаюцца вельмі рэдка, звычайна яны ўзнікаюць у радках пірыхіізаваных двухскладовых памераў. Вось рэдкі прыклад П. з націскам на другім месцы:

Сняжыначкі-пушыначкі
Ляцелі матылькамі.
Над хмызамі над шызымі
Дыміліся дымкамі.

Зіхцеліся, мігцеліся
У розныя калёры.
Драбнюткія, пякнюткія,
Як зоранькі, як зоры.
(З. Бядуля. «Сняжынкі»)

Пераакцэнтуацыя, або **рытмічная інверсія**, — несупадзенне ў асобных стопах вершаванага радка акцэнтаў граматычных і метрычных. Дзеля захавання рытмічнай інерцыі і рыфмы некаторыя словы ў канцы вершаваных радкоў часам набываюць неўласцівы ім націск:

Пыталася ў *бобра,*
Ці будзе нам добра.
(Нар.)

Ой, кажане, *кажане,*
Чом не сеў ты на мяне?
(П. Багрым. «Зайграй,
зайграй, хлопча малы»)

Тут, як бачым, перамагае рытмічны акцэнт. У іншых выпадках можа браць верх акцэнт граматычны, што прадвызначае выразнае рытмічнае падкрэсленне таго ці іншага слова (паняцця):

Калі гора сагне,
Запалоніць тугой,
Не лякуй ты мяне
Больш спагадай сваёй,
А травой баравой,
Святаянскай расой,
Ранішняй сінявой,
Песняй маці маёй.
(М. Танк. «...Калі гора сагне»)

Асабліва выразна адчуваецца П. на фоне «чыстага» ДЗ у вершы Я. Купалы «Ёсць жа яшчэ......»:

Ёсць жа яшчэ ў мяне сіла
Крыўдзе не дацца, змагацца,
Над спячых продкаў магілай
Вольна маланкай мігацца.

Ёсць жа яшчэ ў мяне сэрца,
Поўнае шчырых жаданняў,
Якое перш разарвецца,
Чымся любіць перастане.

Мастацка непрадвызначанае карыстанне П., злоўжыванне ёй (у гэтым выпадку гавораць пра з б о й р ы т м у) сведчыць пра недастатковую вершавую культуру паэта.

Некаторыя вершазнаўцы П. называюць с і нк а п і р а в а н н е м (сінкопа — перанос у музычным творы націску з моцнай долі такта на слабую).

Пірыхій (грэч. pyrrichios, ад pyrrich — ваенны танец) — стапа ў антычнай (метрычнай) сістэме вершавання з двух кароткіх складоў (——). У сілаба-тоніцы П. называюць пропуск у якойнебудзь двухскладовай стапе (ямбе ці харэі) аднаго метрычнага націску. П. у адрозненне ад спандэяў сустракаюцца ў вершах вельмі часта. Па сутнасці ў вершы нялёгка знайсці «чысты» двухскладовы памер без П., якія могуць быць на самых розных месцах у радку (апрача апошняй стапы).

Пайшла, ніколі ўжо не вернеш**ся**, Алеся.
Бывай, смуглява**я**, кахана**я**, бывай.

Стаю на роста**нях** былых, а з **пад**нябесся
Самотным жаўран**кам** звініць і плача май…
(А. Куляшоў. «Алеся»)

У гэтых радках, напісаных шасцістопным ямбам, вылучаны моцныя месцы (арсісы), на якія не падаюць слоўныя націскі, гэта п і р ы х і і з а в а н ы я стопы. А вось як гучыць той жа шасцістопны ямб з іншай камбінацыяй пірыхіяў — з п і р ы х і і з а ц ы я й :

Маркотна мне вясну страчаць у мяккім ложку.
Хваробы — **што** рабіць! — бяруць сваё патрошку,
Пільнуюць **з-за** вугла: не **ра**зыходзься дужа,
Пара на **тар**мазы больш **на**ціскаць, мой дружа!
(М. Лужанін. «Дарада сэрцу»)

У першым прыкладзе П., як бачым, садзейнічаюць (праз канкрэтны рытм) узнікненню ў вершы напеўнай інтанацыі, у другім — гутарковай. Дзякуючы П. адзін вершаваны памер (напрыклад, чатырохстопны ямб) можа даць дзесяткі, а то і сотні рытмічных варыяцый. Вельмі рэдкі прыклад П. у трохскладовай стапе (анапест) знаходзім у Я. Купалы (верш «Касьба»):

Вось падвяла крыху.
Жыва, бабы, на лог!
Трэба скошана**е**
разбіваць, аграбаць.

Прасодыя (ад грэч. prosodia — націск, прыпеў) — 1) раздзел вершазнаўства, які вывучае асаблівасці метрычна значных гукавых элементаў мовы, рытмікі, вымаўлення доўгіх і кароткіх складоў, націскных і ненаціскных, іх суадносіны ў вершы. У антычнай Грэцыі П. называлі раздзел граматыкі, у якім раскрываўся сэнс націску (першапачаткова музычнага), а таксама працягласці вымаўлення складоў. У XVIII-XIX стст. тэрмін П. азначаў сукупнасць правіл вершавання (М. Чарнышэўскі і В. Брусаў ужывалі яго як сінонім рытмікі). У сучасным літаратуразнаўстве ён ужываецца пры аналізе вершаваных сістэм, іх моўных магчымасцей. 2) у шырокім сэнсе — сінонім рытмікі ці метрыкі (і шырэй — вершавання).

Пяцескладовік — акцэнтна-складовы верш (гл.) з адным ці двума акцэнтамі. У беларускай паэзіі (Ф. Багушэвіч, А. Гурыновіч, Я.

Купала, Я. Колас і інш.) з'явіўся пад уплывам творчасці рускага паэта XIX ст. А. Кальцова. Вось некалькі ўзораў такога верша:

Ох ты, бор, мой бор,
Бор сасновенькі,
Ты з каторых пор
Шуміш, родненькі.
(А. Гурыновіч. «Бор»)

Дуб ты, дуб стары,
Сын вякоў сівых!
Многа бур ты знёс
На вяку сваім!
(Я. Колас. «Дуб»)

У выпадку, калі радкі верша складаюцца з аднаго самастойнага слова ці слова самастойнага і дапаможнага (злучніка, прыназоўніка, выклічніка), П. можна інтэрпрэтавацца і як пяцікладовая стапа сілаба-танічнага верша з націскам на трэцім (часам — на першым ці пятым) складзе — п е н т о н (ад грэч. pente — пяць), альбо анапест з дактылічнай клаўзулай. Напрыклад:

Усяночная Велікодная
Непраглядная Распасцёрлася
(Я. Купала. «Усяночная»)

Генетычна П. вядзе сваю радаслоўную з агульнаславянскага 10-складовіка. Сваю сувязь з апошнім ён захаваў да гэтага часу. Пра што, у прыватнасці, сведчаць наступны дзесяцікладовы верш Л. Генюш, у якім цэзура дзеліць кожны радок на два пентоны:

Не пакінула // ракі Нёмана,
Ні лясоў сваіх // з ціхім гоманам.
Сяла роднага, // краю мілага,
Каб быць паняю, // не пакінула.

Радок вершаваны — графічна і інтанацыйна выдзелены моўны рад у вершаваным творы. Р. В. — адзінка вершаванага рытму. Р. В. тых ці іншых памераў, спалучаючыся ў пэўным парадку, утвараюць строфы, страфоіды. Звычайна міжрадковая паўза фіксуе канец Р. В., у якім поўнасцю змяшчаецца схема вершаванага памеру. У такім выпадку можна гаварыць пра в е рш а р а д. Так, у прыведзенай

ніжэй страфе з верша В. Зуёнка «...Здзіўленне — подых абнаўлення» чатыры вершарады:

З дарог якіх бы пыл ні атрасаў —
Я сэрцам ад цябе не адарвуся,
Узлётнае сцяжынкі паласа
Паміж палёў жытнёвых Беларусі.

Аднак, каб зрабіць больш разнастайным рытмічны малюнак верша, падкрэсліць, вылучыць асобныя словы (думкі), у многіх выпадках паэты графічна дзеляць вершарады на некалькі Р. В. Так рабіў У. Маякоўскі (т. зв. л е с в і ц а М а я к о ў с к а г а), так робяць і сучасныя паэты.

Ой, зіма,
Зіма,
Зіма!
Весялей цябе
Няма.
(П. Броўка. «Зімовыя малюнкі»)

Тут два вершарады чатырохстопнага харэя падзелены на пяць Р. В. (першы — на тры, другі - на два). Гэта надало рытму жвавасць, гуллівасць, што поўнасцю адпавядае думцы і настрою твора.

Раёшнік, або **райковы верш,** — адзін з відаў гутарковага народнага верша. Назва звязана з райком — кірмашовым відовішчам XVIII-XIX стст.: у скрынцы з павелічальным шклом дэманстраваліся малюнкі з жыцця Адама і Евы ў раі. У час паказу малюнкаў гаспадар атракцыёна звычайна даваў тлумачэнні вершам. Р. выкарыстоўваўся таксама вандроўнымі артыстамі, мядзведнікамі, валачобнікамі і каляднікамі (пры віншаванні гаспадара хаты), у тэкстах для батлеечных прадстаўленняў (народны тэатр лялек), у некаторых гутарках і інш. Сваім паходжаннем Р. В. абавязаны народнай рыфмаванай прозе. Рытм Р. В. заснаваны на паўтарэнні вершаваных радкоў як пэўных інтанацыйна-сэнсавых адзінстваў, звязаных паміж сабой сумежнай рыфмоўкай. Колькасць складоў у радках неаднолькавая. Няма таксама ўпарадкаванасці ў размяшчэнні націскаў. Вось адзін з даўнейшых беларускіх Р. В. — Р. мядзведніка (чалавека, які абвучаў мядзведзяў і выступаў з імі):

Ну-ка, Мішэнька,
Паскач харашэнька —
Ета табе не пчолы драць,
Не воскам с…ць.
Не слухай папа-свяшчэнніка,
Падмара-бяздзельніка,
А слухай нашага брата мядзведніка,
Хто цябе корміць, поіць,
Ад ліхіх сабак аберагаіць,
Пуць-дарожку паказываіць…

З народнай творчасці Р. В. перайшоў у літаратуру. Яго выкарыстаў А. Пушкін у сваёй «Сказке о попе и о работнике его Балде», ім пісалі А. Блок, Д. Бедны, У. Маякоўскі, С. Кірсанаў і іншыя рускія паэты. У беларускай паэзіі пачатку XX ст. да Р. В. звярнулася Цётка (верш «Ласы»):

Вот каб я быў сацыяліст, ды яшчэ стрэльбу меў,
То я б так грэў
Станавых, стражнікаў, земскіх і другіх сабак!
А то ж — толькі кулак!
Прыходзяць сацыялісты, пісулькі прыносяць,
Бунтавацца просяць.
А каб жа далі хаця пораху жменьку,
Пісталет, дубальтоўку,
Аддаў бы апошнюю залатоўку
За кулі і шрот.

Вельмі арганічна Р. В. увайшоў у агульную рытмічную канву паэмы М. Чарота «Босыя на вогнішчы», дзе выступае ў некалькі мадыфікаваным выглядзе: сустракаецца не толькі сумежная, але і перакрыжаваная рыфмоўка (уплыў літаратурнага верша):

Босым дарогу!
Поп, памаліўшыся богу,
З царквы ідзе па завулку:
— «О времена ныне...»
А ў разбітай вітрыне
Спекулянт шукае булку.
Чыноўнік казённай палаты
Скінуў парадны сурдут…
Бурчыць пад нос: «Праклятыя!
Зноў яны тут!»

У сучаснай паэзіі выкарыстоўваецца вельмі рэдка (*гл.* у А. Грачанікава: «Экскурсія», «Забытыя цацкі»). Часам яго называюць р ы ф м о ў н і к а м.

Рытмастваральныя кампаненты — сукупнасць моўных з'яў, што ўдзельнічаюць у стварэнні вершавага рытму. Характар і колькасць гэтых з'яў залежыць ад сістэмы вершавання, віду верша, творчай індывідуальнасці паэта. Так, галоўнымі Р. К. сілабічнага верша з'яўляюцца чаргаванне аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках, а таксама рыфмы, клаўзулы, цэзуры. Сілаба-танічны верш ведае мноства г а л о ў н ы х і д а п а м о ж н ы х Р. К., асобныя з якіх уласцівыя для сілабічнага і танічнага вершаў. Перш за ўсё рытм сілаба-танічнага верша ствараецца раўнамерным чаргаваннем у вершаваных радках: 1) націскных і ненаціскных складоў; 2) аднолькавай колькасці складоў; 3) аднолькавых стопаў (выключэнне — лагаэды); 4) аднолькавай колькасці стопаў (выключаючы вольныя вершы); 5) аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці націскных складоў; 6) аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці ненаціскных складоў; 7) аднатыпных клаўзул; 8) сугуччаў у канцы вершаваных радкоў (рыфма; за выключэннем белых вершаў); 9) аднатыпных строфаў (за выключэннем астрафічных і аднастрофных твораў); 10) міжрадковых і міжстрофных паўз. Дапаможныя Р. К. у вершы не абавязковыя. Да такіх Р. К. адносяцца паўтарэнне адных і тых жа слоў, выразаў, радкоў, строфаў (рэфрэн, прыпеў), аднолькавых слоў на пачатку (анафара) ці ў канцы (эпіфара) вершаваных радкоў, пастаянных унутрырадковых паўз, аднатыпных сінтаксічных канструкцый, марфалагічных форм і г. д. Для выяўлення пэўнай думкі, падкрэслення асобных слоў і словазлучэнняў паэт звяртаецца і да іншых сродкаў рытмічнай выразнасці. На канкрэтны рытм вершаванага твора вялікі ўплыў аказваюць наяўнасць у ім пірыхіяў, спандэяў, пераакцэнтуацыі, міжрадковых пераносаў (анжамбеманаў) і інш. Як дапаможныя Р. К. успрымаюцца даволі частыя ў паэтычнай практыцы апошняга часу с ц я ж э н н і або (радзей) р а с ц я ж э н н і с т о п а ў у сілаба-танічным ці танічным (дольнік) вершаванні, калі ў асобных стопах выпадаюць адзін ці два ненаціскныя склады або з'яўляецца «лішні» склад. Так, у наступным прыкладзе з верша Г. Бураўкіна

«…Патухаюць, цямнеюць высі» сцяжэнні прысутнічаюць у другіх (па парадку) стопах першага і чацвёртага радкоў і ў трэцяй — другога:

Гэта я з табой вечарую,
Туманамі цябе чарую.
Васількоў шапатліваю моваю
Зачароўваю, зачароўваю.

Нярэдка сустракаюцца і с ц я ж э н н е або р а с ц я ж э н н е (радзей) в е р ш а р а д о ў, пры якіх вершаваны памер у асобных вершарадах спарадычна скарачаецца або павялічваецца на адну ці некалькі стопаў. Зразумела, гэта выклікана жаданнем паэта звярнуць увагу на пэўныя, рытмічна выдзеленыя, словы, а тым самым — і на думкі, эмоцыі, што гэтымі словамі выяўляюцца. Дадзеная рытмічная з'ява сваёй функцыяй нагадвае разбіўку вершарадоў на паўрадкоўі (*гл.*) або асобныя радкі і запіс іх ці радок пад радком, ці «лесвіцай Маякоўскага», ці нейкім іншым спосабам. Вось прыклады сцяжэння вершарада — ажно да асобнага слова:

Жывучы на чужыне, быць можа, няслушна,
Недарэчна, але неадступна, хоць плач —
Набіваецца дзіўная песенька ў вушы,
Ўспамінаецца мне невялічкая птушка — *Драч.*
(М. Лужанін. «Драч»)

Няма туды дарогі……
Сон ірвецца……
Каменнае, халоднае здранцвенне……
І — мегатонным выбухам —
удар *Сэрца.*
(В. Зуёнак. «Сон»)

А вось прыклад расцяжэння вершарада:

Будзе песня звінець жаўруком,
пралятаючы далеч, да цябе даляціць —
ты хоць раз сірату прытулі…
Цёплай, сейбіцкай жменяй мы шчыра
жыццё раскідалі, каб вясна расцвіла
для людзей і на гэтай *пакутнай* зямлі.
(В. Таўлай. «Таварышу маёй вясны»)

Часам сярод дапаможных Р. К. сустракаюцца і іншыя спосабы

рытміка-лагічнага выдзялення слоў ці асобных выразаў — ажно да іх графічнага падкрэслення на пісьме (тлустым шрыфтом або курсівам). Так, у прыватнасці, пастулаў У. Караткевіч:

«На Беларусі Бог жыве», —
Так кажа *мой* просты народ.
Тую праўду сцвярджае раса ў траве
І адвечны зор карагод.

(«На Беларусі Бог жыве»)

Абяцаюць нам новы раскошны дом,
Але *тут* нам жыць і канаць,
Тут пад кожным навекі здабытым бугром
Нашы продкі забітыя спяць.

(«……Абяцаюць нам»)

Аналізуючы паэтычныя творы, у кожным канкрэтным выпадку можна выявіць і іншыя Р. К. Пры адносна невялікай колькасці відаў верша і вершаваных памераў менавіта яны разам узятыя ствараюць непаўторны рытм кожнага з твораў. У кожнага вершаванага твора свой рытм - свой твар. І іх так многа, што, як слушна падкрэсліваў В. Брусаў, «агульны лік магчымых у рускім вершы рытмаў павінен дасягаць дзесяткаў тысяч, можа, і звыш 100 000 рытмаў». Тое ж можна сказаць пра любы нацыянальны верш, у тым ліку і беларускі.

Рытм і сэнс — вершавая з'ява, пры якой назіраецца пэўная карэляцыя паміж метрам, рытмічным малюнкам, з аднаго боку, і выяўленым паэтычным сэнсам — з другога. Зразумела, прамой сувязі паміж тым і другім няма. Аднак вершазнаўства (С. Шарвінскі, К. Тараноўскі, М. Гаспараў, В. Баеўскі, М. Гіршман і інш.) усё часцей імкнецца даследаваць праблему Р. і С., устанавіць ледзь улоўныя сувязі паміж тым, што выяўлена, і як гэта выяўлена (з дапамогай метра і рытму). Сувязь паміж Р. і С. відаць ужо ў з'явах сцяжэння і расцяжэння стопаў і вершарадоў (*гл.*), у карыстанні сэнсавай рыфмай (*гл.*), увогуле ў вынясенні дамінантных слоў ці выразаў у канец вершаванага радка, дзе гэтыя словы і выразы моцна падкрэсліваюцца дзякуючы канстантам — міжрадковай паўзе і пастаяннаму націску. Напрыклад:

Дзе мой край?

Там, дзе вечную песню пяе *Белавежа,*
Там, дзе Нёман на захадзе помніць *варожую кроў*,
Дзе на ўзвышшах Наваградскіх дрэмлюць *суровыя вежы*
І вішнёвы хаты глядзяцца ў шырокі *Дняпро.*
(У. Караткевіч. «Беларуская песня»)

У беларускай паэзіі імітацыі гекзаметра, шматстопныя двухі трохскладовыя памеры, трохскладовікі з пераменнай анакрузай даўно прыжыліся ў творах элегічнага і ўрачыстага складу, у лірыцы філасофскай і медытатыўнай, гэтаксама як і свабодны верш (*гл.*). Што датычыць маластопных двухскладовых памераў, найперш харэічных, то яны лепш за ўсё пачуваюцца ў творах вясёлага, гуллівага характару:

З гулам-гоманам вясёлым
Шпарка ўехалі ў пасёлак
І ля хаты, што пад вязам,
Прыпыніліся адразу.
Скрыпка гучна стала весці:
— Будзем піць і будзем есці!
Будзем піць і будзем есці!
Бубен біў у добрым гудзе:
— Будзем бачыць, што там будзе!
Будзем бачыць, што там будзе!
(А. Ставер. «Скрыпка і бубен»)

Існуюць разнастайныя спосабы і сродкі рытмічнай «дапамогі» выяўлення паэтычнага сэнсу: парушэнне інерцыі рытмічнага чакання, вар'іраванне рытмічных формаў (напрыклад, у танічным вершы раптам з'явіцца радок сілаба-танічны, ці наадварот, у сілаба-танічным вершы — танічны радок), пераакцэнтуацыя, пірыхіізацыя, спандэізацыя і інш. Сюды адносіцца таксама і т. зв. р ы т м н ч н а е в я д з е н н е т э м ы — калі са зменай зместу паэтычнага аповеду ці лірычнага перажывання мяняецца і вершаваны памер, а ў выніку — і рытм. Скажам, у паэме Я. Коласа «Суд у лесе» ўжыта 10 памераў, у «Адплаце» — 17, у «Міхасёвых прыгодах» - 23, у «На шляхах волі» — 37. Такая змена метра ці вершаванага памера выклікаецца больш або менш выразнымі зменамі лірычнага перажывання паэта, як, напрыклад, у вершы П. Панчанкі «Ля жыта» (тут Я2 змяняецца Я3, які затым незаўважна пераходзіць у Д2, потым зноў у Я2):

Калі я ўспомню
Аб перажытым,
Жыцця гартаю
Спісаны сшытак,
Пачуць хачу я
Дыханне жыта.
Не скіба хлеба —
Душы патрэба.

Па радыё знарок
Крычаць штодня пра брак,
То аглушае рок,
То лекцыя пра рак, То Дэбюсі,
То «Бі-бі-сі»…

І не заменіць
Радыё-няня
Ні калыханкі,
Ні калыхання,
Ні матчын голас,
Ні спелы колас,
Не расшавеліць
І не спакусіць
Ні грошай шэлест,
Ні хітрасць хлусаў.
Мы адшумелі,
Маўчым, маўчым,
Нібы шумеры
Ці крывічы.

Стаю ля жыта,
Малюся жыту,
Пішу пра жыта,
Ізноў пра жыта:
Умее жыта
Душу лячыць.
Пакінь, зязюля,
Гады лічыць!

Жаўранка песня
У небе дрыжыць…
О Божа мілы,
Як добра жыць!

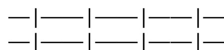
Рытмічнае вядзенне тэмы можна назіраць у паэмах Я. Купалы («Безназоўнае»), Р. Барадуліна («Праз чараты штыкоў», «Вяртанне

ў першы снег») і інш. Вершазнаўства падышло і да разумення т. зв. с е м а н т ы ч н ы х а р э о л а ў, што таксама звязана з праблемай Р. і С., дакладней — метра і сэнсу. Заўважана «здольнасць вершаваных памераў канцэнтраваць, назапашваць у сабе сукупнасць тых семантычных асацыяцый, якія звязваюць дадзены твор з папярэдняй паэтычнай традыцыяй» (А. Дуброўскі). Так, вядомы вершазнавец М. Гаспараў вылучае ў семантычным арэоле лірычнага рускага Х5 пяць семантычных афарбовак: *ноч, пейзаж, каханне, смерць, дарога.* У нашага М. Багдановіча, у прыватнасці, да іх дадаюцца матывы *будучыні, Радзімы, часу і памяці* («......Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог», «...Белы крыж, пліта, пад ёй - магіла», «Змяіны цар» і інш.). Семантычны арэол — гэта усё роўна як нейкая вядомая мелодыя, якую часам, вар'іруючы, кампазітары выкарыстоўваюць у сваіх творах (свядома ці падсвядома).

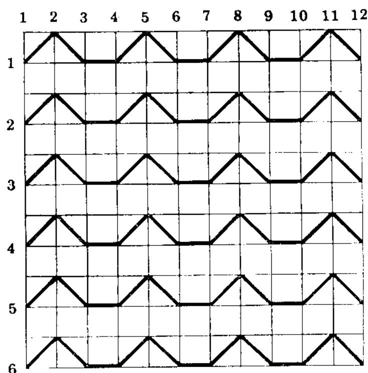
Рытмічная схема — схема, на якой паказаны характар чаргавання націскных і ненаціскных складоў у вершарадах сілаба-танічнага верша. Паколькі вершаваны рытм — з'ява мнагастайная, то ніякая Р. С. не можа ахапіць усяго багацця рытмастваральных кампанентаў. Аднак яна раскрывае сутнасць аднаго з галоўных кампанентаў, і таму выкарыстанне яе пры вершазнаўчым аналізе (вызначэнне метра, памеру верша, устанаўленне характару рытму) упаўне апраўдана. Звычайна Р. С. графічна ўвасабляецца ў сістэме чаргавання вертыкальных і гарызантальных рысак (ці якіх-небудзь іншых значкоў), дзе вертыкальныя рыскі абазначаюць націскныя склады, гарызантальныя — ненаціскныя. Вось, для прыкладу, верш А. Куляшова «...Спакойнага шчасця не зычу нікому» і яго Р. С.:

Спакойнага шчасця не зычу нікому:
Навошта грымотам маланка без грому,
Навошта ручай без пякучае смагі,
Халодная ўвага, не вартая ўвагі,
Жаданні, што прагныя крылы згарнулі,
Зязюля без лесу і лес без зязюлі.

—|——|——|——|—
—|——|——|——|—
—|——|——|——|—
—|——|——|——|—



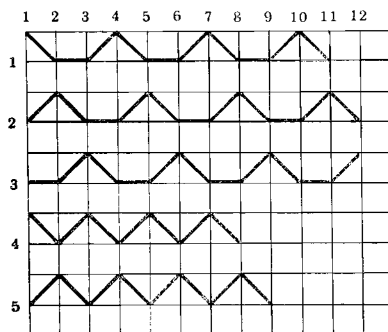
Найбольш наглядны спосаб паказу чаргавання націскных і ненаціскных складоў сілабатанічнага верша — р ы т м а г р а м а, своеасаблівы графік, на якім фіксуюцца колькасныя і якасныя паказчыкі вершаванага памеру. На восі абсцыс адкладваюцца ў належнай паслядоўнасці склады вершаванага радка. Вось ардынат (дзеля зручнасці ад пункта яе перасячэння з воссю абсцыс павернутая ўніз) фіксуе націсковасць або ненацісковасць кожнага склада радка. Верхнія пункты графічнага «зігзага» паказваюць націсковасць складоў, ніжнія — ненацісковасць. Рытмаграма верша, які прыводзіўся вышэй, мае наступны выгляд:



Памер гэтага верша А. Куляшова — чатырохстопны амфібрахій. Своеасаблівы графічны выгляд маюць іншыя метры — трохскладовыя (дактыль, анапест) і двухскладовыя (харэй, ямб). Для нагляднасці ўсе метры сілаба-танічнага верша змесцім на адной рытмаграме ў такой паслядоўнасці: дактыль, амфібрахій, анапест, харэй і ямб. Апрача верша А. Куляшова, радкі для ілюстрацыі возьмем адпаведна з твораў Я. Коласа («Родныя вобразы»), Я. Купалы («Курган»), Цёткі («Мора»), М. Багдановіча («Зімой»). У кожным радку колькасць стопаў аднолькавая — чатыры.

Вобразы мілыя роднага краю…

Спакойнага шчасця не зычу нікому…
Паміж пустак, балот беларускай зямлі...
Бой пачаўся. Войска бога…
Здароў, марозны, звонкі вечар…



Рытмаграма добра адлюстроўвае не толькі метрычны, але і жывы, зменлівы рытмічны малюнак верша. У асобных выпадках яна можа з поспехам прымяняцца і пры рытмічным аналізе некаторых іншых форм верша (дольнік, свабодны верш, акцэнтна-складовы верш).

Свабодны верш, або **верлібр** (франц. vers libre), — дысметрычны верш, у аснове рытму якога — чаргаванне якіх-небудзь дапаможных рытмастваральных кампанентаў. Надзвычай важнае значэнне набывае ў ім графічная разбіўка верша на радкі, вызначэнне месца міжрадковых паўз. Менавіта вершаваны радок як цэласны інтанацыйна-сінтаксічны і сэнсавы комплекс, выразна выдзелены паўзамі (а на пісьме — яшчэ і графічна), выступае ў В. у якасці асноўнай рытмічнай адзінкі. Інтанацыйная аднатыпнасць асобных радкоў дасягаецца падабенствам іх унутранай лексіка-граматычнай структуры, што стварае пэўную меру паўтору па «вертыкалі». У радках С. В. паўтараюцца наступныя дапаможныя рытмастваральныя кампаненты: аднатыпныя сінтаксічныя канструкцыі, аднолькавыя ці крыху відазмененыя радкі, аднолькавыя словы ці іх марфалагічныя формы, гукаспалучэнні, націскі на пэўных месцах і г. д. Спарадычна можна сустрэць нават прыметы танічнага верша,

падначаленыя агульнай інтанацыйнай структуры В. (чаргаванне моцных, або апорных, націскаў, рыфмоіды і інш.). Прычым у С. В. адсутнічае адзіная скразная мера паўтору, яна ўвесь час мяняецца (*гл.:* змена меры паўтору). Так, напрыклад, першыя тры радкі твора, напісанага В., вызначаюцца аднатыпнасцю іх сінтаксічнай пабудовы, чатыры наступныя - паўторам на пачатку радкоў назоўнікаў у пэўным склоне, яшчэ тры радкі суадносяцца рытмічнымі націскамі, скажам, на трэцім і сёмым складах, і г. д. Для В. характэрна надзвычайнае багацце і гнуткасць паэтычнага сінтаксісу, у тым ліку розных рытарычных фігур, сінтаксічных перыядаў, што надае інтанацыйнаму малюнку разнастайнасць (пералічэнне, далучэнне, супрацьпастаўленне і г. д.). у межах адной рытміка-інтанацыйнай структуры. Узнік С. В. у амерыканскай і еўрапейскай літаратурах у сярэдзіне XIX ст. (Уітмен, Гейнэ), сустракаўся ў класічнай рускай паэзіі (А. Фет, Я. Палонскі, М. Міхайлаў). Тэрмін «верлібр» упершыню быў уведзены ва ўжытак французскім пісьменнікам Г. Канам у 1884 г. Асаблівае распаўсюджанне гэты верш набыў у XX ст. (А. Блок, В. Брусаў, У. Маякоўскі, М. Цвятаева, Э. Межэлайціс, У. Салаухін, Я. Вінакураў, І. Драч, С. Маўленаў), стаў для некаторых паэтаў ледзь не адзінай вершаванай формай (Нэруда, Хікмет, Рыцас, Лундквіст і інш.). Родапачынальнікам С. В. на Беларусі з'яўляецца М. Багдановіч. Вось адзін з яго В., напісаны ў 1915 г.:

Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы
У ціхую сінюю ноч
І сказаць:
«Бачыце гэтыя буйныя зоркі,
Ясныя зоркі Геркулеса?
Да іх ляціць наша сонца,
І нясецца за сонцам зямля.
Хто мы такія?
Толькі падарожныя, — папутнікі сярод нябёс.
Нашто ж на зямлі
Сваркі і звадкі, боль і горыч,
Калі ўсе мы разам ляцім
Да зор?»

У 20-я гады XX ст. С. В. шырока карыстаўся В. Ластоўскі. У беларускай паэзіі другой паловы XX ст. С. В. найчасцей

сустракаецца ў П. Панчанкі, С. Дзяргая, К. Кірэенкі, А. Вярцінскага, А. Лойкі, П. Макаля, Я. Сіпакова, А. Наўроцкага, Р. Семашкевіча, Ю. Голуба, Н. Загорскай і інш. У М. Танка В. стаў адным з асноўных відаў верша. Ён у паэта найчасцей ужываўся ў філасофскіх і медытатыўных творах-роздумах, свабодны рытм якіх арганічна яднаецца з умоўна-асацыятыўнай вобразнасцю (*гл.:* вобраз паэтычны). Такі, напрыклад, наступны верш М. Танка:

Парог, вычасаны з успамінаў,
Астаўся за мной;
Дзверы, па завесах цвыркуновай песні,
Асталіся за мной;
Вокны, зашклёныя вачамі блізкіх,
Асталіся за мной;
Хата, пакрытая крыламі ластавак,
Асталася за мной;
Як жа мне не азірнуцца назад,
Нават калі б я застыў
Слупом солі?

Тэрмін ф р а з а в і к у значэнні В. не прыжыўся.

Сілаба-танічнае вершаванне (ад грэч. syllaba — склад і tonos — націск) — сістэма вершавання, у аснове якой — раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў. Ужываецца перш за ўсё ў мовах з пераменным месцам націску (рускай, украінскай, беларускай, англійскай, нямецкай і інш.). Рытм сілаба-танічнага верша ствараецца таксама чаргаваннем у вершаваных радках аднолькавай колькасці складоў (як у сілабічным вершаванні). Адсюль і назва гэтай сістэмы. Ёсць у ёй і шэраг іншых рытмастваральных кампанентаў (аднолькавая колькасць адных і тых жа стопаў у радках, упарадкаванае чаргаванне рыфмаў, клаўзул, розных паўз і інш.), па багацці якіх С.-Т. В. пераўзыходзіць усе іншыя сучасныя вершаваныя сістэмы. С.-Т. В. карыстаецца пяццю метрамі (ямбічным, харэічным, дактылічным, амфібрахічным і анапестычным) і вялікай колькасцю вершаваных памераў. У беларускім фальклоры першыя выпадкі ўжывання С.-Т. В. зафіксаваны ў XVI ст. Сілаба-танічныя формы народнага верша найбольш пашырыліся ў XVIII—XIX стст., што (разам з уплывам рускай сілаба-тонікі) прывяло

да ўзнікнення ў канцы XVIII ст. беларускай літаратурнай сілаба--тонікі. Вось два даўнейшыя ўзоры гэтага верша:

Качарэжку ў лапы ўзяўшы,
Чорт, у печцы памяшаўшы,
Дастаў Еву з жаркай печы.
Абгарэлі яе плечы…

(«Уваскрэсенне Хрыстова»,
канец XVIII ст.)

І кожны бог так разгуляўся,
Што аж не можна удзяржаць.
А хто гарэлкі насцябаўся,
Таго пад лаўку клалі спаць.

(«Тарас на Парнасе», сярэдзіна XIX ст.)

Пераход на С.-Т. В. у беларускай паэзіі адбываўся ў XIX ст. (А. Гурыновіч, А. Абуховіч, Ф. Багушэвіч). Выключную ролю ў гэтым адыграў Я. Лучына. Пануючай стала сістэма з пачатку XX ст. дзякуючы творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Гаруна, Ц. Гартнага, З. Бядулі і інш. Сёння сілаба-тоніка — асноўная сістэма вершавання ва ўсёй усходнеславянскай, у тым ліку беларускай, вершатворчасці.

Сілабічнае вершаванне (ад грэч. - склад) — сістэма вершавання, у аснове якой - чаргаванне аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках. Ужываецца пераважна ў мовах з пастаянным месцам націску ў словах: французскай, армянскай, мовах цюркскіх народаў (націск на апошнім складзе), у польскай (на перадапошнім), чэшскай (на першым) і інш. Асноўнымі рытмастваральнымі кампанентамі сілабічнага верша, апрача аднолькавай колькасці складоў у радках (ад сямі да шаснаццаці), з’яўляюцца міжрадковыя паўзы, клаўзулы, рыфмы, цэзуры. Сваёй дасканаласці С. В. дасягнула ў французскай і італьянскай паэзіі XI-XII стст. Адтуль яно ў XV ст. Перайшло ў польскую паэзію. З польскай вершатворчасці С. В. на самым пачатку XVI ст. прыйшло ў беларускую літаратуру, стаўшы, як і антычны (метрычны) верш, галоўнай сістэмай вершавання пісьмовай паэзіі Беларусі. Вось адзін з першых беларускіх сілабічных вершаў — з прадмовы Ф. Скарыны да кнігі «Иова» (1517):

Богу в троицы единому ко чти и ко славе,
Матери его пречистой Марии к похвале,
Всем небесным силам и святым его к веселию,
Людям посполитым к доброму научению.

Тут яшчэ не вытрымліваюцца патрабаванні аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках (13-14-15-14), пастаяннага месца цэзуры. Пазнейшыя беларускія сілабісты (А. Рымша, Я. К. Пашкевіч, А. Філіповіч, С. Полацкі і інш.) больш строга трымаліся гэтых, а таксама некаторых іншых правіл беларускага сілабічнага верша (абавязковасць сумежнай рыфмоўкі, жаночых клаўзул). Тым не менш іх вершы вызначаюцца прыкметным уплывам танічнага народнага вершавання і жывога беларускага маўлення з яго пераменным месцам націску ў словах. Гэтыя паэты часам выразна танізавалі сілабічны верш, уводзілі ў яго перакрыжаваную рыфмоўку, мужчынскія і дактылічныя клаўзулы (чаго не магло, напрыклад, быць у польскай сілабіцы). Яскравы прыклад — наступны верш:

Польша квитнеть лациною,
Литва квитнеть русчизною;
Без той в Польше не пребудзеш,
Без сей в Литве блазном будзеш.

(Я. К. Пашкевіч, 1621)

Найбольш буйным беларускім сілабістам першай паловы XVII ст. быў С. Полацкі (1629-1680). Пасля пераезду ў 1664 г. у Маскву ён у сваёй творчасці перайшоў са старабеларускай мовы на старaславянскую і паклаў пачатак рускаму літаратурнаму вершаванню, таксама сілабічнаму. С. В. пратрымалася ў рускай паэзіі да першай трэці XVIII ст., пакуль В. Традзьякоўскі і М. Ламаносаў не распачалі рускую сілаба-тоніку (т. зв. р э ф о р м а Т р а д з ь я к о ў с к а г а — Л а м а н о с а в а). Што да беларускай паэзіі, то тут сілабіка існавала значна даўжэй. Яшчэ ў XIX ст. ёй карысталіся Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, А. Рыпінскі, В. ДунінМарцінкевіч, Ф. Багушэвіч і іншыя паэты. Вось урывак з быліцы В. Дуніна-Марцінкевіча «Халімон на каранацыі», напісанай сілабічным цэзураваным дванаццацiскладовікам:

Вечарам паўсюды агні заблішчалі, —
Міла ж пагуляці, дый людзі гулялі:

Быццам святым Янам сонейка іграе,
Так Масква пажарам, бачыцца, сіяе.

Усяго ж красівей гарэў сад Крамліна, —
Хоць ты збірай шпількі, вяліка святліна…

Прыклад сілабічнага чатырнаццацісkладовіка з цэзурай пасля восьмага склада таго ж аўтара («Верш Навума Прыгаворкі»):

Злосна вам, сыны заморскі, завідна, панята!
Што славянская зямелька у розум багата;
Вы б хацелі ўсе розумы — і сваі і нашы,
Маўляў саранча на ніве, паесці у кашы, —
Не даждання ж, мудрагелі! — і нашая ніва
Вялікімі дударамі уздаволь шчасліва!

Уплыў рускага сілаба-танічнага верша, а таксама сілаба-танічных форм народнага верша на беларускую літаратурную сілабіку прывёў да яе паступовага адмірання. Гэтаму садзейнічала і тое, што ў выніку ўваходджання Беларусі ў склад Расіі ў канцы XVIII ст. уздзеянне польскай мовы і польскай сілабікі на беларускую паэзію рэзка зменшылася. З канца XIX ст. беларускае С. В., праслужыўшы паэзіі амаль чатырыста гадоў, перастала існаваць.

Сінярэза (ад грэч. — з’яднанне, сціскашне) — у антычнай сістэме вершавання зліццё двух кароткіх складоў у адзін доўгі. У беларускай сілаба-тоніцы гэты тэрмін абазначае з’яву, калі, дзеля захавання вершаванага памеру, два галосныя, што стаяць побач, вымаўляюцца як адзін або злучнік **і** ператвараецца ў **й,** ці прыназоўнік **у** скарачаецца нават пасля зычнага і ў пачатку радкоў. Напрыклад:

Скажыце мне, а за каго **й**ны [яны]…
(Я. Купала. «Там…»)

А там застыла яснасць даляў чыстых
Над цёмнай рунню **й** чорнай цалiной.
(У. Жылка. «Восень»)

Вясной, **ў** сяўбу, гарачым часам,
Ўстаюць на вёсцы з сонцам разам.
(Я. Пушча. «Сяўба»)

Злоўжыванне С. (гэта, у прыватнасці, заўважаецца ў паэзіі Я. Пушчы апошняга перыяду) шкодзіць мастацкай дасканаласці паэтычных твораў. Як С. трэба ўспрымаць ужыванне ў вершаванай мове некаторых скарочаных словаформ *(мо* — замест *можа, шчэ* — замест *яшчэ, трэ* — замест *трэба* і г. д.). *Параўн.:* дыярэза.

Сістэма вершавання — тып рытмічнай арганізацыі вершаванай мовы, які абумоўлены фанетычнымі асаблівасцямі нацыянальнай мовы, пануючымі ў паэзіі традыцыямі вершавання і залежыць ад сукупнасці структурных адзінак верша, іх будовы, функцый і ўзаемасувязі ў вершаваных радках. Сувязь паміж вершам і музыкай, напевам абумовіла асноўныя асаблівасці народнага вершавання. Наяўнасць у старажытнагрэчаскай мове доўгіх і кароткіх складоў прывяла да ўзнікнення антычнай (метрычнай) С. В. У мовах з пастаянным (строга вызначаным) націскам пануе сілабічная С. В. Мовы з рухомым націскам карыстаюцца танічнай і сілаба-танічнай С. В. Надзвычайнае распаўсюджанне ў сусветнай паэзіі ў XX ст. набыў свабодны верш (верлібр). Усе С. В. так ці інакш звязаны паміж сабой, узаемна ўплываюць (ці ўплывалі) адна на другую. Напрыклад, антычная С. В. аказала ўплыў на развіццё сілабічнага і сілабатанічнага верша ў еўрапейскай і ўсёй сусветнай паэзіі, народнае вершаванне — на станаўленне сілаба-тонікі ва ўсходнеславянскай паэзіі, з’явілася асновай літаратурнага танічнага верша і г. д. Кожная С. В. мае свае вершаваныя віды і формы. У прыватнасці, відамі танічнага верша з’яўляюцца акцэнтна-складовы і акцэнтны, або чыста танічны, верш, дольнік, тактавік. У сілаба-тоніцы суіснуюць вольны верш, вершы з цэзураванымі нарашчэннямі і ўсячэннямі і г. д. У адзін і той жа час у нацыянальнай паэзіі і нават у творчасці аднаго паэта можа ўжывацца некалькі С. В. Так, у творчасці Ф. Багушэвіча сустракаюцца сілабічныя, сілаба-танічныя і танічныя вершы. М. Танк доўгі час пісаў ледзь не выключна сілаба-танічным і танічным вершам, а ў апошнія гады аддаў перавагу свабоднаму вершу. Р. Барадулін таксама спазнаў метра-рытмічную эвалюцыю. Так, у яго першым паэтычным зборніку «Маладзік над стэпам» (1959) 95,2% твораў былі напісаны сілаба-танічнай С. В. і толькі 4,8% — танічнай. А ўжо ў

«Нерушы» (1966) сілаба-тоніка і тоніка амаль ураўнаважыліся: 51% твораў адносяцца адпаведна да першай і 49% — да другой С. В. (падлікі А. Дуброўскага). Гісторыя развіцця асобных С. В. у беларускай паэзіі, пачынаючы з XVI ст. (час узнікнення беларускага пісьмовага верша), можа быць паказана ў выглядзе схемы. Акружнасці тут абазначаюць пэўнае стагоддзе, у якое існавала тая ці іншая С. В. (від верша). Пункцірам паказаны ўплыў аднаго віду верша на другі, суцэльнай лініяй размежаваны асобныя С. В.

Як відаць са схемы, у XVI ст. панаваў народны верш (*гл.:* народнае вершаванне) у дзвюх яго разнавіднасцях — музычна-моўнай (песеннай) і інтанацыйна сказавай (рэчытатыўнай). Існаваў таксама і антычны (метрычны) верш (у творчасці беларускіх паэтаў-лацiністаў — Яна з Вісліцы, М. Гусоўскага, І. Іяўлевіча і інш.), але да канца стагоддзя, разам са звужэннем функцыі даўняй латыні ў літаратурным жыцці Беларусі, ён знікае. З пачатку таго ж XVI ст. вядзе сваю радаслоўную і беларуская сілабіка (Ф. Скарына, пазней — А. Рымша, С. Полацкі і інш.), на якую аказвалі ўздзеянне як метрычны, так і народны танічны верш. З канца XVIII ст. на аснове сілабічнага і народнага танічнага верша (асабліва яго сілаба-танічных форм), пад уздзеяннем рускай паэзіі ўзнікае беларуская сілаба-тоніка, якая ў канцы XIX ст.

поўнасцю выцясняе сілабіку. З сярэдзіны XIX — пачатку XX ст. да сілаба-танічнай сістэмы вершавання далучаецца літаратурны танічны верш ва ўсіх сваіх відах (акцэнтна-складовы, дольнік, тактавік, акцэнтны), а таксама свабодны верш (верлібр). Абсяг ужывання народнага верша ў гэты час прыкметна звужаецца, ён працягвае выкарыстоўвацца, бадай, выключна ў вуснай народнай творчасці. Такая кароткая гісторыя развіцця беларускіх С. В.

Спандэй (грэч. spondeios) — такая стапа ў антычнай (метрычнай) сістэме вершавання, у якую ўваходзяць два доўгія склады (||). У сілабатоніцы С. называюць з'яву, калі ў двухскладовай ці (значна радзей) трохскладовай стапе становяцца побач два націскныя склады:

*Не, до*сыць, досыць! трудна далей...
(Я. Купала)

Разносчыкі крычаць ля кожнай брамы.
*Грук, го*ман, гул — усё ракой імкне.
(М. Багдановіч. «У Вільні»

*Снег — трэ*ці дзень.
Слядоў няма,
На двор і ў сад задзьмуты дзверцы.
(М. Лужанін)

Амаль усе радкі верша Р. Барадуліна «Міласэрнасць плахі», напісанага трохскладовым памерам (Ан3), у першых стопах утрымліваюць С., што вызначае іх рытмічную непаўторнасць:

Вырак ног абыякава босых.
Марны ўздых у глухім палыне.
*Послух шля*ху ахвярнага — Посах
*Гор*кі *пыл* аддае меліне.

Як апірышча мары і веры,
Ўсе шляхі абышоўшы ў жыцці,
*Посах гру*кне ў нябесныя дзверы,
*Ціха ў ха*ту збаіцца зайсці.

Злоўжыванне С. робіць верш груваcткім, няўклюдным. Разам з тым дзякуючы С. паэт можа рытмічна вылучыць тое ці іншае слова ў вершаваным радку, звярнуць на яго ўвагу. Арыгінальная

выяўленчая «праца» спандэізаваных харэяў — у вершы М. Танка «На камарыным вяселлі»:

На змярканні — *шум, гам,* звон,
Гэта звоніць *дуб, граб,* клён.
Кветак весніх — *жар, бель,* сінь,
Россып буйнае расы.

Шматлікія С., разам са сцяжэннямі некаторых стопаў, вызначылі арыгінальны рытм верша Л. Паўлікавай «Бэз»:

Бэз! Бэз! Бэз!
Ах ты, стары знаёмы!
Пах, шэпт — увесь
Мроя далёкага дому.
Бэз! Бэз! Бэз!
Мчыцца на хвалі светлай
Плёс, луг, лес,
Юнае даўняе лета.

Бэз! Бэз! Бэз!
Тварам тану ў суквеццях.
Сінь, высь — спрэс
Звонам паўнюткі вецер.

У вершы П. Броўкі «Родныя словы», напісаным Ам4, апошнія радкі ўсіх чатырох строфаў — суцэльныя С., дзякуючы якім рытмічна вылучаюцца самыя дарагія для паэта словыназвы. Гэтаму садзейнічае яшчэ і запіс кожнага аднаскладовага слова асобным радком. Вось пачатак верша:

Яны даспадобы мне, хай і старыя,
Не толькі ў гучанні хвалюючы змест.
Як многа гавораць мне назвы такія —
Мінск,
Пінск,
Брэст.

У наступных строфах — такое самае рытмічнае вылучэнне слоўназваў (дзякуючы С. і запісу асобнымі радкамі): ...Што продкі любілі спакойную працу — // *Шклоў*, // *Клецк*, // *Мір*; І разам з Бярозаю катаў тапілі — *Пціч*, // *Друць*, // *Сож*; У сёлаў імёны, як гукі цымбалаў, — *Блонь*, // *Струнь*, // *Звонь*! У прыведзеных прыкладах спандэізаваныя радкі могуць успрымацца і як аднаскладовыя стопы (гл.). У такім разе вершы Л. Паўлікавай і П. Броўкі можна вызначыць як строфныя лагаэды (*гл.*).

Стапа — група складоў з адным націскным (доўгім) і адным альбо двума ненаціскнымі (кароткімі) складамі, раўнамернае паўтарэнне якіх вызначае метр сілаба-танічнай і антычнай сістэм вершавання. С. — метрычная адзінка верша, у той час як вершаваны радок — рытмічная. У слове можа быць адна або некалькі С.: «Вучэб/ную / стральбу / прахо/дзіла / пяхо/та» — К. Крапіва; часам С. уключае два словы ці заканчэнне аднаго і пачатак другога: «Бага/та, род/ная / ты мо/ва» — П. Броўка. У залежнасці ад колькасці складоў С. сілаба-танічнага верша бываюць двухскладовыя (ямб, харэй) і трохскладовыя (дактыль, амфібрахій, анапест). Часам, аднак, у выглядзе эксперыменту сустракаюцца і аднаскладовыя стопы (*гл.*). Гэтаксама як эксперымент выглядаюць С. чатырохскладовыя — пеоны і пяцiскладовыя — пентоны (*гл.*).

Тактавік — від танічнага верша, колькасць складоў у якім паміж моцнымі націскамі 0-1-2 ці (часцей) 1-2-3. Часам міжнаціскны інтэрвал аб'ядноўвае чатыры ненаціскныя склады. Пропускі націскаў на метрычна моцных месцах рэдкія, затое ў трохскладовых інтэрвалах часта сустракаюцца звышсхемныя націскі на сярэднім складзе. Т., такім чынам, яшчэ больш аддаляецца ад сілаба-танічнага верша, чым дольнік, займае прамежкавае становішча паміж дольнікам і акцэнтным вершам. У беларускую паэзію Т. увялі на пачатку ХХ ст. Я. Купала і М. Багдановіч. Вось чатырохіктны тактавік Я. Купалы («Да зямлі прадзедаў маіх», 1912):

Я табе, зямля мая прадзедаў маіх,
Не патраплю нічога жалець на свеце,
На свет цэлы гатоў твой прыгон апеці
І ўзнясці пасад на магілішчах тваіх.
Я цябе душой рад бы сваёй сагрэці
І карону сплесці з сонца, зор залатых, —
На цябе карону ўзлажыць, каб хоць на міг
Заяснела ты ў цяжка дабытым цвеце.

М. Багдановіч пакінуў узоры Т. трохіктнага («Русалка») і чатырохіктнага («...Хмурыя, цёмныя гудзяць і шэпчуць елі»).

Арыгінальны Т. ёсць у П. Панчанкі (верш «Маўклівая малітва»):

Моляцца белыя, жоўтыя, чорныя,
Адпрасаваныя, самавітыя.
Усе такія вучоныя.
Усе такія хітрыя.
Маліцеся, дыпламаты, маліцеся
Хрысту, алаху ці будзе.
А потым богу свайму пахваліцеся,
Што мір на планеце будзе.

Тут у другім радку першай страфы і першым радку другой страфы ажно па чатыры міжнаціскныя інтэрвалы. У цэлым верш — трохіктны Т., але ёсць і адступленні: у першым радку першай і ў трэцім радку другой страфы колькасць моцных націскаў дасягае чатырох, а другі радок першай страфы мае ўсяго два ікты.

Сучасныя беларускія паэты да Т. звяртаюцца не часта. Арыгінальны шасціiктны Т. ёсць, напрыклад, у Р. Семашкевіча:

Сонца зайшло.
Туман клубіцца.
Сціхла дарога.
Рукі раскінь, лёгшы на сене.
Ды адпачынь, нябога.
Жарам зялёным і ласкай лугоў мурожных
Вее ад вечнасці стрэх.
Ты не сумуй, падарожны.

Будзе другі вандроўнік музыку далечы слухаць.
Счэзне тваё, настане другое.
Мацуйся духам.

Танічнае вершаванне (ад грэч. tonos — націск) — сістэма вершавання, у аснове якой — аднолькавая (прыблізна аднолькавая) колькасць моцных, або апорных, націскаў у вершаваных радках. Колькасць жа ненаціскных складоў паміж імі розная — ад ніводнага да васьмі. Л і т а р а т у р н ы т а н і ч н ы в е р ш склаўся ў XIX — пачатку XX ст. на аснове народнага вершавання, танічнага па сваёй прыродзе. Прычым адразу вызначылася некалькі відаў Т. В.: акцэнтна-складовы, дольнік, тактавік, акцэнтны. У кожным з іх ёсць тое асноўнае, што вызначае Т. В. увогуле — чаргаванне пэўнай колькасці моцных націскаў у вершаваных радках. Разам з тым кожны адрозніваецца сваёй мерай свабоды ў дачыненні да колькасці складоў у радках, колькасці ненаціскных складоў паміж моцнымі

націскамі, ужывання рыфмы і г. д. Танічны літаратурны і народны верш пры іх вялікім падабенстве (і там і тут — роўная колькасць моцных націскаў у радках), пры тым, што першы ўзнік пад уплывам другога, усё ж значна адрозніваюцца. Галоўнае адрозненне — у функцыі моцных, або апорных, націскаў. Калі ў народным вершаванні націск выконваў толькі рытмічную ролю, мог падаць на малазначныя словы, нават службовыя, то ў літаратурным танічным вершы ён мае сэнсавае значэнне і абавязкова прыходзіцца на найбольш значнае па сэнсу слова. У народным вершаванні націск выраўноўваў усе словы (гэтаму дапамагала і мелодыя, музычнае суправаджэнне слоўнага тэксту), а ў танічным ён, наадварот, падкрэслівае, рытмічна выдзяляе асобныя словы і словазлучэнні. Націску ў танічным вершы дапамагаюць шматлікія паўзы, якія адыгрываюць рытмаарганізуючую ролю. Яны аддзяляюць адзін ад другога інтанацыйна самастойныя рытмічныя адрэзкі, у цэнтры якіх і знаходзяцца націскі. Першыя ўзоры літаратурнага танічнага верша — гэта пераважна стылізацыя «пад народнае» (творы А. Кальцова, «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкіна, «Песня про купца Калашникова» М. Лермантава і інш.). Т. Шаўчэн-ка на аснове ўкраінскага народнага верша стварыў свой тып верша — т. зв. каламыйкавы верш з аднолькавай колькасцю складоў у радках (8+6). Шаўчэнкаўскі каламыйкавы верш аказаў моцны ўплыў на асобных украінскіх, рускіх і беларускіх паэтаў (П. Тычына, А. Малышка, М. Святлоў, Э. Багрыцкі, Я. Купала). Вялікую ролю ў развіцці Т. В. адыграла наватарская паэзія У. Маякоўскага, уплыў якой адбіўся на ўсёй еўрапейскай вершатворчасці, у тым ліку беларускай. Танічным вершам пісалі Я. Купала («Тарасова доля», «Бандароўна»), М. Чарот («Босыя на вогнішчы»). Т. В. сустракаецца ў творчасці П. Панчанкі, М. Танка, К. Кірэенкі, Р. Барадуліна і некаторых іншых беларускіх паэтаў. Унікальны прыклад ужывання розных відаў Т. В. у адным творы — «Страцімлебедзь» М. Багдановіча.

Трохскладовыя памеры — памеры вершаваныя, у аснове якіх — стопы дактыля, амфібрахія і анапеста. Ужываюцца ў паэзіі не так часта, як двухскладовыя памеры (*гл.*). У параўнанні з апошнімі ў іх радзей сустракаюцца пропускі схемных метрычных націскаў,

аднак часцей з’яўляюцца звышсхемныя (пераважна ў анапесце на першым складзе) і цэзуры. Колькасць стопаў у Т. П. вагаецца ад двух («Зімой у лесе» Я. Коласа, «Бывайце здаровы» А. Русака) да шасці («Urbi et orbi» М. Танка, «Гекзаметры» А. Салаўя). Найчасцей беларускія паэты звяртаюцца да трохі чатырохстопных Т. П. Вось, у прыватнасці, як па-рознаму гучаць адпаведна Д4, Ам4 і Ан4 у аднаго аўтара — Я. Купалы:

Годзе заходняй і ўсходняй культуры!
Для беларуса цана ім адна,
Ўсе вы, панове, аднакай натуры:
З сэрца чужога кроў ссалі б да дна.
(«Годзе!..»)

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,
Распетаю буду маліцца душой,
Каб чорныя хмары з мяцеліцаў шумамі
Не вылі над роднай зямлёй, нада мной.
(«Мая малітва»)

Як я лесам іду, зважна думкі сную,
Аглядаю святую дубоў грамаду;
Там, як дома, сабе з пушчай песню пяю,
Зважна думкі сную, як я лесам іду.
(«Як я полем іду……»)

Да Т. П. адносяцца таксама і т р о х с к л а д о в і к і з п е р а м е н н а й а н а к р у з а й (ПаЗ), у якіх нерэгулярная анакруза абумоўлівае спарадычнае з’яўленне ў вершаваных радках то дактылічных, то амфібрахічных, то анапестычных стопаў, што выразна відазмяняе рытмічны малюнак верша. Вось як, напрыклад, мадыфікавалі анакрузы своеасаблівы гекзаметр М. Танка:

З амфары гэтай даўно
Вінаградны сок выпілі госці.
П’яныя, потым разбілі яе.
Пенелопа
Вымела ўсе чарапкі
За парог свайго дому.
Цудам адзін ацалеў,
А на ім — цень музыкі з жалейкай.
І, хоць вякі прамінулі,
Мы чуем ізноў «Адысею».

Тут, як бачым, чаргуюцца стопы Д (1, 3, 5, 7, 9 радкі), Ан (2, 4, 6, 8 радкі) і Ам (10 радок). Прычым колькасць стопаў у радках самая розная — ад адной і да трох. Рытма-інтанацыйны малюнак ПаЗ прыдаўся, у прыватнасці, для перадачы элегічнага настрою некаторым беларускім паэтам падчас Вялікай Айчыннай вайны — А. Куляшову («Над брацкай магілай», «Ліст з палону», «Сцяг брыгады»), П. Броўку («Надзя-Надзейка», «Кастусь Каліноўскі»), М. Танку («Мы ў свой горад прыйшлі») і інш.

Трынаццацескладовік — адзін з найбольш распаўсюджаных (побач з адзінаццацескладовікам) сілабічных вершаў у беларускай паэзіі XVI—XVIII стст. У Т. пасля 7 склада стаяла цэзура; як правіла, вершаваныя радкі канчаліся жаночымі клаўзуламі. Абумоўлена гэта было ўплывам польскай паэзіі і польскай мовы (націск у ёй пастаянны — на перадапошнім складзе ў слове), адкуль і прыйшоў да нас Т. Карысталіся Т. А. Рымша, Л. Мамоніч, К. Філалет, М. Сматрыцкі, С. Собаль, Сімяон Полацкі і інш. Дзякуючы Полацкаму Т. трапіў у рускую паэзію і заняў там таксама дамінуючае становішча ажно да рэформы Традзьякоўскага-Ламаносава. Вось, для прыкладу, адзін з Т. Андрэя Рымшы (XVI ст.):

Въсе можем своим оком лацно обачыти,
Долъжыню и шырокость шнуром позначыти.
И чоловека можем познати по твары,
Если въ собе не маеть лишнее привары.
Але где цнота собе обрала оселость,
Там ростроп ест и мужьская смелость.

Харэй (грэч. choreios — танцавальны, ад choros — хор, карагод, танец) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на раўнамерным чаргаванні ў вершаваных радках доўгіх (або націскных) няцотных і кароткіх (або ненаціскных) —цотных складоў; схема гэтага метра наступная: |—|—|—...; 2) від двухскладовай стапы, што мае доўгі і кароткі (антычнае вершаванне) або націскны і ненаціскны склады (сілаба-танічнае вершаванне): |—. Х. — самы пашыраны (пасля ямба) від стапы ва ўсходнеславянскай паэзіі. Вершаваны рытм, у аснове якога ляжыць Х., дапамагае лепшаму выяўленню настрою весялосці, гуллівасці, аптымізму. Напрыклад:

Гарманіст мяхі разводзіць,
І пайшло ў катле кіпець!
Проста самі ногі ходзяць,
Паспрабуй — стрывай, уседзь.
(К. Кірэенка. «Палеская полька»)

Рыцар збройны на кані
Скача
Блізка сем стагоддзяў,
Каб нашчадак
След знаходзіў
Да крывіцкай чысціні.

(Р. Барадулін. «Рыцар збройны на кані»)

Разам з тым Х., найперш тады, калі ў радках звыш чатырох стопаў, можа добра выяўляць і настрой роздуму, развагі:

Ёсць такі удумак вечаровы,
Дзе забыты і нягоды, і радня…
… І сярэбраныя чуюцца падковы
Абнадзеенага заўтрашняга дня.

(Я. Янішчыц)

Не сустрэліся ні разу мы з табою за вайну,
А твае лісты з маімі стрэчу мелі не адну.
Кожны раз на паўдарозе сустракаліся яны:
На вайну твой ліст імкнецца, мой спяшаецца з вайны.

(А. Куляшоў. «Галубкі»)

Х. шырока выкарыстоўваецца ў вуснай народнай творчасці (вершы, прыпеўкі, жартоўныя песні), у прыватнасці ў дзіцячым фальклоры (лічылкі, забаўкі, скорагаворкі). Адзін з першых узораў харэічнага метра ў беларускай пісьмовай паэзіі сустракаецца яшчэ на пачатку XVII ст. — «Польша квитнеть лациною» Я. К. Пашкевіча. У навейшай беларускай паэзіі Х. выкарыстоўваецца вельмі часта. М. Багдановіч, у прыватнасці, ужыў харэй, згодна падлікаў І. Ралько, у 889 вершаваных радках (21 працэнт ад усіх напісаных), прычым выкарыстаў 22 харэічныя памеры (ад трохда васьмістопнага). Я. Колас Х. ужыў у большасці сваіх твораў, выкарыстаўшы 34 памеры

і іх разнавіднасці (сярод іх найчасцей — Х4). У творчасці Я. Купалы Х. пераважае не толькі па ліку твораў, але і па колькасці codings вершаваных радкоў, у якіх ён ужыты. Прычым, у народных песняроў заўважаецца тэндэнцыя: Х. пераважае ў малых па радковаму аб'ёму творах, ямб — у вялікіх. Увогуле, як сведчаць даследчыкі верша, харэічныя тэндэнцыі характэрны не толькі для беларускай, але і для ўкраінскай і рускай народнай паэзіі. Харэічнымі памерамі напісаны паэма Я. Коласа «Сымон-музыка», верш Я. Купалы «Вечарынка ў калгасе», вершаваныя казкі М. Танка «Конь і Леў», «Журавель і Чапля», паэма «Люцыян Таполя» і інш.

Цэзура (ад лац. caesura — рассячэнне) — пастаянная ўнутрырадковая паўза, якая звычайна праходзіць праз адно і тое ж месца ўсіх вершарадоў паэтычнага твора, напісанага антычным, сілабічным ці сілаба-танічным вершам. У антычным вершы Ц. дзяліла (рассякала) стапу (адсюль і назва), у сілаба-танічным яна, як правіла, супадае з заканчэннем слова і стапы. Часам, аднак, і рассякае стапу, як гэта заўважаецца ў вершы П. Броўкі «Красаванне». Тут Ц. «рассякае» чацвёртую стапу Д6, што падкрэсліваецца нават графічна (вершарад запісваецца ў два радкі):

Ёсць прыгажосць у ранку праменным,
ёсць у змярканні,
Толькі нічога не знаю прыгожай,
як час красавання,
Як разліваюцца белыя вішні,
а слівы, а бэры,
А буйныя ружы, а мак лёгкакрылы,
а сціплы той верас.

У чатырохстопным і пяцістопным вершы Ц. звычайна знаходзіцца пасля другой стапы, у шасцістопным — пасля трэцяй, у сяміі васьмістопным — пасля чацвёртай. Напрыклад:

Асцярожна, ногі: //
плошча Перамогі!
Спяць бацькі трывожна, //
а над імі — гімн…
Сватала вайна іх, //
ажаніла многіх
Неразлучна з смерцю //
у дамах магіл.

(А. Камароўскі. «Паклон»)

Тут, у шасцістопным харэі, цэзура стаіць пасля трэцяй стапы. Яна дзеліць вершарад на дзве палавіны, што падкрэслена графічна. Ц. мае рытмастваральнае значэнне, набліжаючыся па сваёй інтанацыйна-сэнсавай ролі да міжрадковай паўзы. Стапа, што знаходзіцца перад Ц., можа накшталт клаўзулы быць з н а р а ш ч э н н е м (Цн) ці ў с я ч э н н е м (Цу) — падоўжанай на адзін-два склады або, наадварот, зменшанай. Вось чатырохстопны ямб з цэзурным нарашчэннем на адзін склад (Я4Цн1):

Ў краіне светлай, дзе я ўміраю,
У белым доме ля сіняй бухты,
Я не самотны, я кнігу маю
З друкарні пана Марціна Кухты.
(М. Багдановіч)

Няма цэнзуры, ды ёсць цэзура,
Калі за горла хапае страх,
Калі пасе нас, нібы кузурак,
Ахоўна-схоўны таёмны гмах.
(В. Зуёнак)

Арыгінальнасць рытма-інтанацыйнаму малюнку верша надаюць Цн і ў харэі. Як, у прыватнасці, у вершы А. Вялюгіна «Чаромхавыя халады» (першыя два радкі):

Па ярах сумётамі — белая чаромха.
Салаўі шалёныя б'юць на ўсе лады.
Заінела пер'е майскага чарота,
выветрыўшы неба,
ходзяць халады.

А вось прыклады з Цу. Верш Я. Купалы «З кутка жаданняў» напісаны чатырохстопным дактылем з цэзурным усячэннем на адзін склад у няцотных радках (Д4Цу1Д4Д4Цу1Д4):

К яснаму сонцу з цьмы, з беспрасвецця,
К славе з бясслаўя ўсім нашым людзям —
Гэткай шукаю сцежкі на свеце,
Гэткаму Богу і душу аддам.

«Балада пра начлег» А. Пысіна напісана чатырохстопным амфібрахіем з цэзурным усячэннем на адзін склад (Ам4Цу1Ам4Цу1):

Граната ў руках. // Патрон у ствале.
Чаго нам, сябры, // яшчэ не стае!

Стралковая рота // сопку ўзяла.
...Пад намі зямля, // над намі зямля.

Часам Ц. называюць любы словападзел у радку, а пастаянную працяглую паўзу — м ед ы я н а й.

Ямб (грэч. jambos — кідальнік; нападаючы) - 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на раўнамерным чаргаванні ў вершаваных радках кароткіх (або ненаціскных) няцотных і доўгіх (або націскных) - цотных складоў; схема гэтага метра наступная: —|—|—|...; 2) від двухскладовай стапы, што ўтвараецца з кароткага і доўгага (антычнае вершаванне) або ненаціскнога і націскнога складоў (сілаба-танічнае вершаванне): —|. У беларускай навуковай літаратуры тэрмін упершыню ўпамінаецца ў кнізе Л. Зізанія «Грамматіка словенска» (1596). У рускую паэзію Я. увялі В. Традзьякоўскі і М. Ламаносаў, ва ўкраінскую — І. Катлярэўскі. Сустракаецца Я. у беларускім песенным фальклоры, у новай беларускай літаратуры ўпершыню ўжываецца ў творах канца XVIII — пачатку XIX ст. («Ці чулі вы, панове, зроду...», «Энеіда навыварат»). У радках беларускага верша бывае ад адной да дзесяці стопаў Я. Вось прыклады некаторых ямбічных памераў — адпаведна Я2, Я3, Я5:

Было тады:
Сяло, сады.
Цвілі гады,
Нібы сады.
(Я. Сіпакоў)

Мяне ў жывых не стане,
Сыду я ў небыццё,
Ды вечна будзе ранне
І песні, і жыццё.
(Я. Колас. «Сам сабе»)

Паўстань з народу нашага,
Ўладар,
Адбудаваць свой збураны пасад,
Бо твой народ забыў, хто гаспадар
І хто яго абдзёр з каронных шат.

(Я. Купала. «Паўстань…»)

Найбольшае распаўсюджанне ва ўсходнеславянскай паэзіі набыў Я4. Ім напісаны такія шэдэўры сусветнай літаратуры, як «Евгений Онегин» А. Пушкіна, «Энеіда» І. Катлярэўскага, «Новая зямля» Я. Коласа, мноства вершаў беларускіх паэтаў («Люблю» К. Буйло, «Беларусь» П. Глебкі, «……Заўсёды трошкі таямніцай» А. Лойкі, «Шэсць вершаў для А.» Л. Дранько-Майсюка, «Трыпціх» Х. Чэрні і інш.). Вось характэрныя прыклады Я4:

Жыццё — не мітульгі пацеха.
Таптала. Славіла. Ламала.
Нявыкрыканы крык, як рэха:
Жыцця ў жыцці мне мала. Мала!

(А. Вялюгін)

Мой родны край доўгацярплівы,
Даруй мне кожны каласок,
Што я з тваёй збяднелай нівы
Знёс на чужую незнарок.

(І. Ласкоў. «……Я страціў смак да іншай мовы»)

Да Я. часта звяртаўся М. Багдановіч. Па падліках І. Ралько, ямбам напісана 35 працэнтаў усіх вершаў паэта (1492 радкі), прычым ён карыстаўся 26 памерамі Я. Найбольшая колькасць радкоў (616, або 14,5 працэнта) прыпадае на долю чатырохстопнага Я., рэшта — двух-, трох-, пяці-, шасцістопны Я. або спалучэнне гэтых памераў у розных камбінацыях. Пяцістопны Я. знайшоў пашырэнне ў цвёрдых формах верша (санет, актава і г. д.), а таксама ў т. зв. тэатральным белым вершы, якім звычайна пішуцца драматычныя творы («Над Бярозай-ракой» П. Глебкі, «Кацярына Жарнасек» М. Клімковіча). Бадай, самы ўнікальны прыклад Я. у беларускай паэзіі — верш В. Шніпа «Восень. У Траецкім», напісаны Я10 (!):

Траецкае, нібы майстэрня мастака, прапахла фарбамі і кавай
І вецер, як натуршчык п'яны, стомлена блукае між старых дамоў,
Дзе ціха, як на могілках, і ўсім, нібы ў музеі, тут яшчэ цікава
Хадзіць і сцены разглядаць, і булкамі карміць нахабных галубоў.
Ты зойдзеш у задымлены шынок і соку вып'еш, купіш цыгарэт,
Паслухаеш спакойную, як павуціна, музыку, што льецца сонна

На тлумны і галодны, як сабака і як першы снег, халодны свет,
І будзе ўсё навокал, быццам шэры пыл і неба над зямлёй, будзённа.
(В. Шніп. «Восень. У Траецкім»)

Да ямбічных памераў звяртаюцца практычна ўсе сучасныя беларускія паэты.

ФОНІКА РЫФМІКА

Фоніка (ад грэч. phonikos — той, што гучыць) — гукавая арганізацыя вершаванай мовы, а таксама раздзел паэтыкі, што яе вывучае. Верш разлічаны перш за ўсё на гучанне і ўсе свае выяўленчыя мажлівасці рэалізуе толькі ў гучанні. «Чытаць верш моўчкі можна, — заўважаў А. Луначарскі, — але так, як можна чытаць моўчкі ноты. Верш патрабуе выканання». Фанічныя асаблівасці вершаванай мовы выяўляюцца найбольш поўна менавіта ў маўленні, чытанні верша ўголас. У шырокім сэнсе да гукавой арганізацыі вершаванай мовы адносяцца рытм, рыфма, страфіка, асобныя фігуры паэтычнага сінтаксісу, інтанацыя, а таксама ўласна гукапіс, або гукавая інструментоўка верша. Часцей жа Ф. разумеюць менавіта як гукапіс, сістэму розных гукавых паўтораў (алітэрацыя, асананс, гукаперайманне і інш.), у тым ліку і рыфму. Інструментоўка ўплывае на мілагучнасць верша, на яго сэнсавую выразнасць і своеасаблівасць інтанацыйнага малюнка. Аднак рыфма — настолькі яскравы, самабытны від гукавога паўтору, што яна сама стварае цэлую гукапісную сістэму, таму яе (рыфму), як і некаторыя іншыя формы гукавой арганізацыі вершаванай мовы (рытм, страфіка і г. д.), заканамерна вылучаюць у самастойную галіну паэтыкі верша — рыфміку. Гукі самі па сабе ў выяўленчых адносінах нейтральныя, яны не выклікаюць ні пэўных эмоцый, ні тым больш думак. Аднак у паэтычным кантэксце паўтор аднародных гукаў дапамагае падкрэсліць, вылучыць асобныя словы, звярнуць на іх асаблівую ўвагу. Гэтым самым гукапіс садзейнічае ўзмацненню выяўленчых мажлівасцей паэтычнай інтанацыі. Таму «роля гукавых паўтораў, — як слушна падкрэсліваў Л. Цімафееў, — не столькі непасрэдна гукавая, колькі ў шырокім сэнсе інтанацыйная». Інтанацыйна-гукавая арганізацыя паэтычнай мовы залежыць ад эмацыянальна-сэнсавай напоўненасці таго ці іншага твора, творчай індывідуальнасці паэта, літаратурнага метаду ці напрамку, да якога ён належыць, фанетычных асаблівасцей нацыянальнай мовы. Аднаго якога-небудзь універсальнага спосабу гукавой арганізацыі вершаванай мовы, прыдатнага для ўсіх твораў і тым больш для ўсіх паэтаў, няма. Ф., безумоўна, цесна звязана з развіццём лірычнай тэмы твора, але гэтая сувязь у кожным канкрэтным выпадку праяўляецца

па-свойму. Часам, напрыклад, нейкае асноўнае (апорнае) слова верша нібы «прарастае» ў яго гукавым ладзе, як гэта здарылася, у прыватнасці, з прозвішчам славутага галандскага мастака ў сістэме гукапісу верша М. Танка «Дом Рэмбранта» (т. зв. а н а г р а м а):

I РЭха паўТАРАюць пРысТАні, кваРТалы,
I мы ўРываЕМся у лаБіРыНТ каналаў.

У іншым вершы інструментоўка на тыя самыя зычныя гукі можа мець зусім іншае сэнсавае напаўненне. Часам «гукавое пацвярджэнне» зместу настолькі своеасаблівае, што выявіць яго надзвычай цяжка. Ды і формы гукапісу надзвычай разнастайныя, не паддаюцца ніякай каталагізацыі. Даследчыка фанічных асаблівасцей верша могуць выручыць толькі прафесійны скрупулёзны аналіз і тонкі эстэтычны слых. Пры гэтым неабходна памятаць, што «музыка слова заключаецца не ў яго гучнасці, а ў спалучэнні яго гучання і значэння» (Б. Пастарнак). Па вобразным выказванні паэта А. Разанава, гук — гэта «электрон» верша». Адначасова ён заўважыў, што «менавіта з увагі да гуку, з патрэбы гуку стаць сэнсам» і ўзніклі яго т. зв. квантэмы і вершаказы. Яшчэ М. Ламаносаў звязваў з пэўнымі гукамі свае эстэтычныя і прасторавыя ўяўленні. У канцы XIX — пачатку XX ст. да гукаў уважліва прыслухоўваліся і прыглядаліся французы А. Рэмбо («Галосныя»), Ш. Бадлер («Адпаведнасці»), Г. Апалінэр, рускія К. Бальмонт, В. Хлебнікаў, наш М. Багдановіч і інш. А ўслед за паэтамі спалучэннем у слове гучання і значэння, гукавой семантыкай зацікавіліся лінгвісты — у 70-80-я гады XX ст. узнікла ф о н а с е м а н т ы к а як асобная галіна мова-знаўства. Добрай ілюстрацыяй фонасемантычных разваг могуць служыць словы У. Караткевіча пра суадносіны характару беларусаў і іх мовы, пра якую ён сказаў наступнае: «Яна вечная, бо ўся яна як наш характар. Здаецца, кволая ад пяшчотнай мяккасці, яна раптам кідае наверх схаваную ад усіх жалезную мужнасць і сілу. І, як бы дамогшыся свайго, б'е, як перапёлка ў жытах — мякка, а за тры вярсты чуваць. «**Эль**» — як салодкае віно, «**дзе**» — як шкляной палачкай па крышталю, мяккае «**с**», як соннае ціўканне сінічкі ў гняздзе. І побач «**р**», як гарошына ў свістку. І доўга, спявуча, адкрыта гучаць **галосныя**. А «**г**» прыдыхае так ласкава, як маці на лобік дзецку, каб перастаў сніць дрэнны сон».

Паўтор асобных гукаў, у прыватнасці зычных, вызначае воблік своеасаблівага а л і т э р а ц ы й н а г а в е р ш а, які ўжываецца ў паэзіі некаторых сучасных народаў (ісландцы, казахі, кіргізы, калмыкі і інш.). Для такіх вершаў характэрны паўтор адных і тых жа зычных гукаў у пачатку радкоў, перад першым націскным галосным. Гукапіс паэтычных твораў адрозніваецца ад гукапісу твораў празаічных і драматычных багаццем і разнастайнасцю, шматфункцыянальнасцю і выразнасцю сваіх гукавых паўтораў, што прадвызначана скіраванасцю паэзіі на яе гукавое ўзнаўленне. Тое, што для верша лічыцца нормай (раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў, паўтарэнне аднолькавых гукаў, слоў, сінтаксічных канструкцый і г. д.), у празаічным тэксце можа выглядаць як значны недахоп. Так, М. Горкі, сустрэўшы ў творы аднаго пісьменніка фразу «*Жан жадно сжал ее*», заўважыў: «Магчыма, у вершах гэта назвалі б алітэрацыяй, а ў прозе — неахайнасць». У адносінах да паэзіі гукапіс выступае перш за ўсё як мілагучнасць, г. зн. пры-гажосць і натуральнасць гучання літаратурнай мовы. У кожнай нацыянальнай мове ёсць свае законы мілагучнасці (*гл.*).

Рыфма (ад грэч. rhythmos — суразмернасць) - паўтаральная сугучнасць асобных слоў ці іх частак на адных і тых жа месцах у вершаваных радках. Усталяванасцю пазіцыі Р. адрозніваецца ад іншых відаў гукавых паўтораў, што сустракаюцца ў вершы (*гл.:* фоніка). Часцей за ўсё Р. бывае ў канцы радкоў, таму яе часам не зусім дакладна вызначаюць як сугучнасць клаўзул. Аднак паэзія, апрача найбольш пашыраных к а н ц а в ы х Р., ведае Р. п а ч а т к о в ы я, калі сугучныя словы стаяць у пачатку суседніх радкоў, і ў н у т р а н ы я, калі адно з сугучных слоў знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое - ў канцы аднаго і таго ж радка. Сустракаюцца вершы, у якіх усе словы або частка слоў аднаго радка рыфмуюцца з усімі словамі або часткай слоў другога радка (*гл.:* пантарыфма). Што да характару сугуччаў, то ў іх вырашальную ролю адыгрывае перш за ўсё супадзенне націскных галосных, а ўжо затым — паслянаціскных і пераднаціскных зычных і галосных гукаў. Для прыкладу — страфа з верша Р. Барадуліна:

Не глядзі зняв*ерыста,*

Пазірай задз *рыста.*
Будзе рыбе н*ерасту*
І надзеі в*ырасту.*

Нягледзячы на поўнае супадзенне пяці паслянаціскных гукаў у словах *зняверыста — задзірыста* і *нерасту — вырасту,* гэтыя слоўныя сугуччы нельга прызнаць Р. У той жа час *зняверыста — нерасту, задзірыста — вырасту* — гэта словы-Р., бо націскныя гукі ў іх супадаюць (не мае значэння нават тое, што два з пяці паслянаціскных гукаў разыходзяцца ў гучанні). Р. — не абавязковая прымета верша. Антычная паэзія, напрыклад, Р. не ведала. Не было яе і ў найбольш даўніх жанрах усходнеславянскага фальклору (былінах, думах, галашэннях і г. д.). Па назіраннях беларускіх фалькларыстаў, «чым далей у старажытнасць, тым радзей сустракаюцца паўторы сугучных клаўзул у песенных радках... Адсюль зусім зразумела, чаму, напрыклад, у песнях-баладах і ў асноўным масіве каляндарна-абрадавых песень рыфма назіраецца непараўнальна радзей, чым, скажам, у лірычных песнях пра каханне, пра жаночую долю або ў прыпеўках» (Н. Гілевіч). Р. (у яе цяперашнім разуменні) узнікла найраней у паэзіі старажытнага Кітая (II тыс. да н. э.), затым — незалежна ад кітайцаў — ёй сталі карыстацца ў даісламскай паэзіі арабаў (V—VI стст.). У IX ст., у перыяд замены квантытатыўнага (колькаснага) free вершавання квалітатыўным (якасным), яна з'явілася ў Еўропе - у лацінамоўнай нямецкай паэзіі (Отфрыд), затым шпарка распаўсюдзілася ва ўсёй еўрапейскай вершатворчасці. Тлумачыцца гэта не толькі моцным уплывам лацінскай паэзіі (непасрэдным або апасродкаваным), але і тым, што кожная з нацыянальных еўрапейскіх літаратур, па сутнасці, самастойна падышла ўжо да авалодання Р. У аратарскай прозе ўсіх гэтых літаратур сугучныя словы ўжываліся досыць часта ў заканчэннях асобных частак рытарычных перыядаў, што прыводзіла да з'яўлення рыфмаванай прозы. У паэзіі слоўная сугучнасць узнікала найперш у выніку ўжывання сінтаксічнага паралелізму, пры якім у сярэдзіне і на канцах суседніх вepisode вершарадоў аказваліся тыя самыя часціны мовы ў аднолькавай граматычнай форме. Усё гэта рыхтавала глебу для ўспрыняцця Р. як нечага арганічнага, вельмі патрэбнага. З часам роля Р. робіцца настолькі значнай, што яе нават лічаць сінонімам верша, паэзіі наогул (зразумела,

неапраўдана). На фоне верша звычайнага, г. зн. рыфмаванага, пачынае вылучацца белы верш, а на фоне зарыфмаваных радкоў — халастыя радкі.

Р. — з'ява гукавая, а не графічная. Таму зусім зразумела, што Р. лічацца гукавыя супадзенні тыпу *круг — завірух, сад — хат* і г. д. У старажытнай беларускай паэзіі (як, дарэчы, і ў іншых даўнеславянскіх) Р. нярэдка ўтварала супадзенне апошніх складоў слоў, месца націску ў іх значэння не мела (*его — блнжнего, праклятая — святая, рука — лука*).

Веруй в Бога един*аго*,
А не бери надармо имени Е*го*!
Помни дни святые свят*ити*,
Отца и матку чт*ити*!
Не забивай ни еди*на*,
И не делай греху блуд*на*!
(Ф. Скарына)

Карыстаючыся Р., заўсёды трэба мець на ўвазе думку класіка сучаснай беларускай літаратуры М. Танка, выказаную ім у верлібры «Рыфма»:

Ты можаш быць
І мікельанджэлаўскім
Ударам кулака
У ашчэр
Яго славутага «Сатыра».
І можаш быць
Тым фігавым лістком,
За якім еўнухі
Скрываюць сваю немач.

Пазней галоўнай прыметай Р. становіцца супадзенне націскных галосных і паслянаціскных гукаў. У канцы XIX і асабліва на пачатку XX ст. уся ўсходнеславянская Р. значна «палявела»: важным стала супадзенне не паслянаціскных, а пераднаціскных гукаў. Пачала шырока ўжывацца недакладная Р., пры якой супадаюць толькі асобныя гукі. Менавіта ў гэты час рускі паэт І. Севяранін напісаў:

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером урча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча.

«Левізна» — адна з асноўных прымет сучаснай усходнеславянскай, у тым ліку беларускай, Р., хоць такую Р. можна сустрэць яшчэ ў першай палове XIX ст. (напрыклад, у А. Пушкіна). Аслабленне сугучнасці паслянаціскных складоў прывяло да ўзмацнення гукавой сузалежнасці не толькі пераднаціскных складоў, але і асобных слоў, што стаяць злева ад рыфмаваных слоў (*гл.:* распыленая рыфма). У цэлым жа сучасны рыфмарый уключае розныя віды і формы Р., што выпрацавала паэзія амаль за тысячу гадоў свайго рыфмовага развіцця. Р. як адзін з найбольш важных элементаў паэтыкі верша вызначаецца характарам і ступенню сугучнасці, месцам яе ў вершаваных радках і, нарэшце, функцыяй. Характар і ступень сугучнасці ў словах-Р. залежыць ад націску і колькасці гукавых супадзенняў, дакладнасці гэтых супадзенняў, суадносін сугуччаў з сэнсава значнымі словамі. У рыфмаваных словах абавязкова павінны супадаць націскныя галосныя. Гэтаму не пярэчыць адносна невялікая колькасць рознанаціскных Р. Па месцы націску Р. могуць быць з націскам на апошнім складзе — мужчынскія, на перадапошнім — жаночыя, на трэцім ад канца - дактылічныя, на чацвёртым (і далей) ад канца — гіпердактылічныя. У вершазнаўстве мужчынскія Р. прынята абазначаць малой літарай (а), жаночыя — вялікай (А), дактылічныя і гіпердактылічныя — вялікай літарай адпаведна з адной і дзвюма коскамі зверху (А’, А”). У залежнасці ад колькасці і якасці гукавых супадзенняў адрозніваюць рыфмы багатыя, глыбокія і бедныя. Р., якія заканчваюцца на зычныя гукі (*звон — ён, борам — хорам*), называюцца з а к р ы т ы м і, на галосныя або нескладовыя *ў* і *й* — а д к р ы т ы м і (*бары — вятры, край — Дунай*). Што датычыць дакладнасці сугуччаў, то вылучаюць рыфмы дакладныя, або поўныя, а таксама цэлы шэраг недакладных (няпоўных, прыблізных), сярод якіх — асанансныя, кансанансныя, апорныя, або карнявыя, усечаныя, рознанаціскныя (няроўнаскладовыя), анаграмныя. Р., як правіла, спалучаюць сугуччамі два самастойныя словы. Часам сугуччы ахопліваюць больш слоў, утвараючы састаўныя Р. Сустракаецца, праўда, вельмі рэдка, звычайна як эксперымент, і т. зв. ламаная Р., якая «разломвае», дзеліць словы на часткі. Размяшчэнне Р., або рыфмоўка, залежыць ад месца Р. у вершаваных радках, колькасці Р., спосабу сувязі вершаваных радкоў. Як ужо гаварылася, існуюць Р. канцавыя,

пачатковыя, унутраныя, пантарыфмы. У залежнасці ад колькасці Р. у страфе рыфмоўка бывае парнай, трайной, чацвярной, мнагакратнай, тэрнарнай, кватэрнарнай. Р., якія паслядоўна паўтараюцца на адных і тых жа месцах у вершаваных радках, утвараючы строфы, называюцца р э г у л я р н ы м і (у адрозненне ад с п ар а д ы ч н ы х, што зрэдку з'яўляюцца ў белым вершы ці ў верлібры). Р. можа праходзіць праз увесь твор (скразная рыфма). У некаторых відах вершаў асобныя радкі папярэдніх строфаў рыфмуюцца з радкамі наступных строфаў, утвараючы своеасаблівы рыфмовы ланцуг (ланцужковая рыфма). Падчас адна Р. аб'ядноўвае ўсе радкі твора (манарыфма). Н ер э г у л я р н ы я Р., з'яўленне якіх у пэўным месцы твора нічым не рэгламентавана, утвараюць не строфы, а страфоіды, ужываюцца ў астрафічным вершы.

Р. выконвае ў вершаваным творы вельмі важныя функцыі. Як паўтор сугуччаў яна ўваходзіць у сістэму гукавой арганізацыі вершаванай мовы і мае, такім чынам, ф а н і ч н а е значэнне. Інструментоўка верша ў многім залежыць ад колькасці Р., багацця гукавых супадзенняў у словах-Р., частаты размяшчэння Р. у вершы. Р. адыгрывае ў вершаваным творы і значную і н т а н а ц ы й н у ю ролю. У прыватнасці, яна садзейнічае (асабліва пры сінтаксічным пераносе) узнікненню лагічнага націску на слове, што стаіць у Р. Дзякуючы Р. часам ствараецца эфект акцэнтна-інтанацыйнай незвычайнасці (Р. ламаныя, розанацісканыя, або няроўнаскладовыя, састаўныя). Велізарная роля належыць Р. у р ы т м і ч н а й арганізацыі верша. Адна з галоўнейшых яе функцый, як заўважыў М. Багдановіч, — «падкрэсліваць форму метра, абводзячы цвёрдым контурам яго граніцы». Р. з'яўляецца своеасаблівым сігналам аб заканчэнні вершаванага радка — гэтай рытмічнай адзінкі верша, паказвае на месца міжрадковай паўзы. Асабліва важна гэта ў вольным вершы, паколькі Р. у ім з'яўляецца фіксатарам канца вершаванага радка. Р. уплывае на рытм верша, бо яна не проста сугучнасць асобных слоў, а сугучнасць, звязаная з моўным націскам. Менавіта таму Р. мужчынскія і жаночыя, дактылічныя і гіпердактылічныя, розанацісканыя (няроўнаскладовыя) і састаўныя, ужытыя ў розных камбінацыях, надаюць творам, апрача ўсяго іншага, і своеасаблівы рытмічны малюнак. Р. выконвае таксама і к а м п а з і ц ы й н у ю функцыю. Яна не толькі раздзяляе вершаваныя радкі,

але і спалучае іх у страфічныя комплексы, аддзяляючы іх затым адзін ад другога, што ўплывае на архітэктоніку твора. Унутраная Р. у адрозненне ад канцавой звязвае не радкі, а паўрадкоўі, аднак адыгрывае тую ж рытмічную і кампазіцыйную ролю. Дарэчы, гэтым унутраная Р. адрозніваецца ад многіх іншых унутраных сугуччаў, якія не маюць строга вызначанага месца ў вершаваных радках. Дзякуючы свайму месцу ў вершарадзе (канец радка, перад міжрадковай паўзай) Р. падкрэслівае, інтанацыйна вылучае пэўныя словы-паняцці. Апрача таго, яна асацыятыўна звязвае асобныя словы, падкрэсліваючы іх семантычную блізкасць або, наадварот, аддаленасць. На гэтай уласцівасці Р. засноўваюцца, у прыватнасці, т. зв. тэматычныя рыфмы, якія дапамагаюць падкрэсліць найбольш важныя для ўсяго твора паняцці. Пра с э н с а в а е, або л е к с і ч н а е, значэнне Р. паэты ведаюць здаўна і выкарыстоўваюць гэта ў сваёй творчай практыцы. «Рыфма вяртае нас да папярэдняга радка, — падкрэсліваў У. Маякоўскі, — прымушае ўспомніць яго, прымушае ўсе радкі, якія афармляюць адну думку, трымацца разам... Я заўсёды стаўлю самае характэрнае слова ў канец радка і дастаю да яго рыфму што б там ні было. У выніку мая рыфма амаль заўсёды незвычайная і ўжо ва ўсякім разе да мяне не ўжывалася, і ў слоўніку рыфмаў яе няма. Рыфма звязвае радкі, таму яе матэрыял павінен быць яшчэ больш моцным, чым матэрыял, што пайшоў на астатнія радкі». Такім чынам, незвычайнасць Р., арыгінальнасць і багацце сугуччаў, якія яе ўтвараюць, — якасці, што маюць прамое дачыненне да сэнсу вершаванага твора. Менавіта таму злоўжыванне банальнымі Р., навізна якіх сцёрлася ад частага выкарыстання, а таксама Р. выпадковымі, аднароднымі зніжае мастацкую моц усяго твора, стварае ўражанне беднасці творчых магчымасцей паэта. Аднак захапленне Р. рэдкімі (вышуканымі), экзатычнымі, а таксама аманімічнымі, таўталагічнымі, каламбурнымі ідзе таксама на шкоду твору. Акрамя ўжо названых функцый, Р. выконвае яшчэ адну. Яна мае м н е м а н і ч н а е значэнне — садзейнічае хутчэйшаму, лепшаму запамінанню рыфмаваных твораў. Пра гэта сведчыць тое, што, напрыклад, белы верш або празаічны тэкст вывучыць на памяць значна цяжэй, чым рыфмаваны верш. Усе свае магчымасці Р. раскрывае ў творы толькі ў цесным узаемадзеянні з іншымі кампанентамі мастацкай формы, служачы разам з імі выяўленню

думак і пачуццяў вершатворцы.

Алітэрацыя (ад лац. ad — да, пры і littera - літара) — прадвызначанае пэўнымі мастацкімі задачамі паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых або падобных зычных гукаў. Напрыклад:

Там, дзе во**р**анам во**р**аг ка**р**кае,
Я з зямлі паўс**т**аю і бун**т**ую.
Даб**р**авольная сані**тар**ка —
я
Ласкай **д**ушы б**р**а**т**оў бін**т**ую.

(П. Макаль. «Цётка»)

У гэтых радках адчуваецца выразная А. на гукі *р, д* і *т*. Прызначэнне А. у вершы рознае. У. Маякоўскі падкрэсліваў: «Я звяртаюся да алітэрацыі для абрамлення, для яшчэ большага падкрэслення важнага для мяне слова. Можна звяртацца да алітэрацыі для простай гульні ў словы, для паэтычнай забавы; старыя (для нас старыя) паэты карысталіся алітэрацыяй галоўным чынам для меладычнасці, для музычнасці слова...» Пры гэтым рускі паэт адзначаў, што «дазіраваць» А. і асананс трэба вельмі асцярожна і што гукавыя паўторы не з'яўляюцца самамэтай паэзіі. Да ліку «найбольш тонкіх сродкаў паэтычнага ўздзеяння» адносіў А. і асананс М. Багдановіч. Дзякуючы перш за ўсё А. — інструментоўцы на зычныя гукі — у шэрагу вершаў ствараецца эфект гукаперайманні. Вось як А. на шыпячыя, свісцячыя, а таксама на *р* не толькі прадвызначылі музыку наступных радкоў з «Новай зямлі» Я. Коласа, але таксама дапамаглі стварыць гукавы эфект, «слыхавое ўяўленне» (Т. Эліат) надыходу навальніцы:

А дождж шуміць, а дождж гудзе,
І бліжай-бліжай ён ідзе...
І вось жахнула бліскавіца,
Як вокамгненная крыніца,
І гром-пярун сталёвым бічам,
Бы нейкі звер сталёвым лычам,
Арэ-трасе, калоціць хмары...

Альтэрнанс (ад лац. alterno — чаргуюся) — сукупнасць правіл чаргавання розных па характару рыфмаў (мужчынскіх, жаночых і дактылічных) у вершаваных строфах. Такія правілы распрацоў-

валіся і прымяняліся (спачатку ў французскай паэтыцы, а з XVIII ст. — і ва ўсходнеславянскай) для таго, каб пазбавіць строфы аднастайнасці, зрабіць іх больш рухомымі па форме, здольнымі выяўляць разнастайныя думкі і пачуцці. Асабліва значэнне мае А. для цвёрдых форм верша (секстына, актава, санет і г. д.), у якіх якасць рыфмаў і характар рыфмоўкі строга вытрымліваюцца.

Амаграфічная рыфма (ад грэч. homos — аднолькавы і grapho — пішу) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-амографы, г. зн. тыя, што пішуцца аднолькава, але гучаць па-рознаму (у выніку рознага месца націску). Такая рыфма можа ўспрымацца як асобы від разнанаціскной рыфмы. Своеасаблівае ўжыванне А. Р. у спалучэнні са звычайнай знаходзім у жартоўных «карацельках-каламбурах» Н. Гілевіча:

Покуль бог папу на *расу*
Сыпаў срэбную *расу*,
Чорт у храме выграб *касу*
І купіў сабе *касу*.

Што ні хвіля, ні *гадзнна* —
Лезе з скуры *гадзіна*.
Увесь век яму *гадзнла*,
А ён кажа: *гадзіла!*

Аманімічная рыфма (ад грэч. homos — аднолькавы і onyma — імя) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-амонімы, г. зн. тыя, што гучаць аднолькава, але маюць розны сэнс. Сустракаецца яна нярэдка ў фальклоры:

А ўжо човен вады повен,
З чоўна вада *свішча*.
Ой, там хлопец дзеўку кліча,
Не голасам — *свішча*.

А. Р. часта выкарыстоўваюць беларускія паэты:

Спытаўся бог у грэшніка: —
Чаму шмат піў *віна?*
У гэтым, — кажа, — не мая *віна*.
Сам знаеш, з гліны ты мяне стварыў,
І каб мне не рассыпацца — я піў.
(М. Танк. «Перайманне Умара Хаяма»)

Часам А. Р. праходзіць праз увесь верш, ствараючы своеасаблівы мастацкі каларыт, выяўляючы глыбокае веданне паэтам роднай мовы, дасканалае валоданне ім паэтычнай тэхнікай. Аднак, як правіла, фармальная зададзенасць надае такім творам пэўную штучнасць. А. Р. (разам з каламбурнай) арганізавала ўсе радкі «Балады аб клянах» Р. Барадуліна. Вось першыя дзве страфы гэтага твора:

Чужынцаў цяжкія *боты*
Дратуюць зямлю Канады.
Заліў узаралі *боты*,
Громам грыміць кананада.

Стралe быць заўсёды *тугою* —
Саперніцай бліскавіцы! Усё апавіта *тугою*.
Арлы пачалі блізка віцца…

Амафонная рыфма (ад грэч. homos — аднолькавы і phone — гук) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-амафоны, г. зн. тыя, што гучаць аднолькава, але маюць рознае напісанне і сэнс. Характарам і выяўленчай сутнасцю такая рыфма блізкая да аманімічнай і каламбурнай. А. Р. сустракаецца ў фальклорных творах:

— Падымі, матуля, *карытца*,
Вязём табе нявестачку сварыцца.
— Нашто нам з нявестачкай сварыцца —
Будзе мне нявестачка *карыцца*.

Вельмі своеасабліва А. Р. ужыў Р. Барадулін у адным са сваіх вершаў пра Віцебшчыну:

Віцебшчына!
Ты лёсам
Не *выпешчана* —
Ты войнамі
Выпесчана.

У гэтым прыкладзе рэдкая гіпердактылічная А. Р. (*выпешчана — выпесчана*), суаднесеная гукавым падабенствам яшчэ з адным, галоўным для ўсяго твора паняццем — роднай паэту Віцебшчынай, — набывае асаблівы сэнс. Зусім іншы, а менавіта — камічны, эфект стварае А. Р. у наступных радках Н. Гілевіча:

Хоць віном, а не *вадзіцай*
Поіш мяне, сваціца, —
Не хачу з табой *вадзнцца,*
Бо ты любіш *вадзіцца.*

У гэтым чатырохрадкоўі рэдкае спалучэнне А. Р. (*вадзнцай* — *вадзнцца*) з амаграфічнай (*вадзнцца* — *вадзіцца*).

Анаграмная рыфма (ад грэч. ana — праз і gramma — літара) — такая рыфма, калі ў рыфмаваных словах асобныя склады ці гукі ідуць не ў аднолькавай паслядоўнасці, а нібыта мяняюцца месцамі. А. Р. часта ўжываецца ў фальклоры:

Засцілай, маці, сталы і *лавы,*
Бо да цябе едзе госць *небывалы.*

Заві, заві, Марусенька, як ты сваю *звала,*
Будзе табе, Марусенька, ад людзей *слава.*

З фальклору А. Р. перайшла ў пісьмовую літаратуру. Такая рыфма дапамагае звярнуць увагу на гукавую аднароднасць асобных слоў, устанавіць іх сэнсавую сувязь, а дзякуючы гэтаму — і выкрасаць дадатковыя паэтычныя асацыяцыі. Вось прыклады А. Р. у сучаснай беларускай паэзіі:

Калі ты ў шуканнях змогся,
То пішаш, то раптам *рвеш,*
Не засмучайся дужа —
Гэта яшчэ не *верш.*
(М. Лужанін. «Права на верш»)

Не бэшчу ні міні, ні *максі,*
А джынсы і сам бы надзеў.
Былі б толькі твары, не *маскі*
У маладых людзей.
(П. Панчанка.
«...А я маладых не лаю»)

Апорная, або **карнявая, рыфма** — рыфма, у якой супадаюць націскныя, т. зв. апорныя, склады (пераднаціскны зычны і націскны галосны), у той час як паслянаціскныя склады не супадаюць. Ужываўся гэты від рыфмы даволі шырока яшчэ ў беларускім фальклоры:

Ой, брат не брат — *татарын:*
Прадаў сястрыньку за *талер.*

Асаблівае пашырэнне А. Р. набыла ў сучаснай паэзіі:

З палёгкай тузануўся *поезд* і стаў…
Я выйшаў на *перон.*
Блішчалі рэйкі, нібы *полаз*
блішчыць зімоваю *парой.*
(А. Вярцінскі. «Начны бераг»)

Зноў чую — зброя лязгае —
То прашчур мой *бароніцца,*
Каб нам імя славянскае
Не каркаць *па-варонняму!*
(А. Пісьмянкоў.
«…Чытаю тапаніміку»)

Вельмі часта сугучнасць апорных націскных складоў узбагачаецца за кошт супадзення асобных паслянаціскных і пераднаціскных гукаў. Такія ў з б а г а ч а н ы я А. Р. гучаць выразна, своеасаблíва:

А мой певень *гаспадар*
Ды ўсіх курэй *распрадаў.*
(Народная песня)

Сіні верас, сіні *верас,*
Нам дзяўчаты покуль *верацъ.*
А як верыць *перастануць,*
На улік пенсійны *станем.*
(П. Панчанка. «Жарт»)

Асананс (ад франц. assonance — сугучнасць) - 1) прадвызначанае пэўнымі мастацкімі задачамі паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых або падобных галосных гукаў. Як і алітэрацыя, А. дапамагае падкрэсліць асобныя словы, узмацніць інтанацыйна-гукавую выразнасць верша, надаць яму асаблівую мілагучнасць. Напрыклад, у першай страфе верша Я. Купалы «Дзве сястры» сустракаем выразны А. на *і, ы:*

На тутэйшай זямл**і**
Дзве сястр**ы**ц**ы** ж**ы**л**і**,

Як заб**ы**т**ы**я ў лесе кал**і**н**ы**,
Ж**ы**ватворн**ы**х кр**ы**н**і**ц
Не б**ы**ло для сястр**ы**ц,—
Ян**ы** вял**і** **і** сохл**і** нац**і**най.

Далейшы паэтычны расказ пра дзвюх сясцёр таксама вельмі тонка інструментаваны, прычым «гукавы партрэт» сялянкі тут адзін (А. на *я, а:* «**А**ж д**а** восені сілы губл**я**л**а**... Куж**а**ль пр**а**л**а**, сн**а**в**а**л**а** і тк**а**л**а**»), а рабочай — другі (А. на *о*: «А друг**о**й з г**о**ду ў г**о**д Выядаў, як т**о**й кр**о**т, Дым фабрычны дзяв**о**чыя в**о**чы»); 2) ід недакладнай рыфмы, у якой супадаюць толькі галосныя гукі. Шырока выкарыстоўваецца ў фальклоры:

Бела, свашачка, *бела,*
Як на моры *пена.*

Не хіляйся, *вольха,*
Бо мне жыці *горка,*
Не хіляйся, *сосна,*
Бо мне жыці *тошна.*

Часам сугучнасць, заснаваная на падабенстве галосных гукаў, узмацняецца супадзеннем некаторых пераднаціскных і паслянаціскных зычных (у з м о ц н е н ы А.), як, напрыклад, у рыфме *сосна — тошна,* дзе, акрамя галосных, супадае і зычны *н*, а таксама ў рыфмах тыпу *зоркі — звонкі, попел — ухопім, стукнуў — сукню* і г. д. А с а н а н с н а я р ы ф м а (у гэтым значэнні ўжываецца і такі тэрмін) набыла шырокае распаўсюджанне ў сучаснай паэзіі, прычым часцей за ўсё выкарыстоўваюцца ўзмоцненыя А., хоць сустракаюцца і звычайныя:

Не спакушай нас высокай *песняй*
Гэтак рана, *Галактыка.*
Як валуны *неачэсаныя* —
У нас цяжкія *характары.*
(П. Панчанка.
«За вогненнымі вякамі»)

Мой дарагі адміністратар
з гасцініцы пад назвай *«Сож»,*
ноч для мяне была не стратай,
была знаходкай гэта *ноч.*
(А. Вярцінскі. «Начны бераг»)

Багатая рыфма — рыфма з выразным супадзеннем у ёй многіх гукаў. Багацце рыфмы - паняцце адноснае. Па-першае, дакладныя жаночыя рыфмы заўсёды багацейшыя за мужчынскія, а дактылічныя — за жаночыя (параўн.: *май — дай, парога — многа, грымотамі — нотамі*). Па-другое, на багацце сугуччаў у словах-рыфмах вельмі ўплывае супадзенне пераднаціскных зычных гукаў і гукаў, якія стаяць перад націскнымі складамі. Таму як багатыя ўспрымаюцца рыфмы глыбокія (*сасну — засну, непрымальна — нармальна, накапалася — наплакалася).* Нарэшце, на багацце гучання рыфмаў уплывае фанічная якасць гукаў. Звонкія зычныя, адкрытыя, шырокія галосныя надаюць рыфмам гукапіснае багацце. Б. Р. узбагачаюць інструментоўку верша ў цэлым, надаюць яму гукавую выразнасць, музычнасць. Вось прыклады вершаваных радкоў з Б. Р.:

А хоць жа й пайду ў *гасціну* —
Навяжу бліноў *хусціну.*

(Народная песня)

Хворага наведайце ў *палаце,*
Добрае нядобраму *парайце.*
Бюракрата чэрствага *палайце,*
Што завёўся ў вашым *апараце.*
Толькі не падтакавайце *бонзе,*
Толькі не храбрыцеся *пасля,*
Толькі не таўчыцеся ў *абозе*
З гордай незалежнасцю *пасла.*

(П. Панчанка. «Добры настрой»)

Банальная рыфма (ад франц. banal — пошлы, непрыстойны) — рыфма, якая ў выніку частага ўжывання рознымі паэтамі страціла сваю навізну і неспадзяванасць. Яшчэ А. Пушкін высмейваў сваіх сучаснікаў-паэтаў за эксплуатацыю Б. Р. тыпу *кровь — любовь, розы — морозы* і г. д. У кожнай нацыянальнай паэзіі ёсць свае Б. Р., супраць якіх змагаецца літаратурная грамадскасць. Скажам, ва ўзбекскай паэзіі Б. Р. сталі такія сугуччы, як *у — шу* (той — гэты), *гул — бубул* (кветка — салавей), *бахор — нахор* (вясна — раніца) і г. д. У беларускай паэзіі такія рыфмы, як *сонца — аконца — бясконца, снег — смех, век — чалавек, след — свет* і некаторыя іншыя,

успрымаюцца сёння як Б. Р., сугуччы ніжэйшага гатунку.

Бедная рыфма — тэрмін, якім абазначаюць шэраг бедных на сугуччы рыфмаў. Да Б. Р. перш за ўсё адносіцца мужчынская адкрытая рыфма, у якой супадаюць толькі галосныя гукі: *люблю — маю, край — бывай, пайшоў — зноў* і г. д. Не вызначаецца багаццем сугуччаў і мужчынская закрытая рыфма, у якой не супадаюць пераднаціскныя зычныя: *ног — дарог, дым — ім, сцяг — вяках* і г. д. Як Б. Р. успрымаюцца таксама аднародныя граматычныя рыфмы, асабліва пры злоўжыванні імі. У першую чаргу гэта адносіцца да т. зв. флексійных рыфмаў — дзеяслоўных (*ходзіць — паводзіць, пытае — сядае)* і назоўнікавых (*нагамі — сцягамі, васілёчак — званочак*). Паэты часам не згаджаюцца з такімі адносінамі да Б. Р.:

Дзеяслоўная рыфма!..
І модны крытык
Ад агіды аж скрывіць рот,
І, як кіслую дзічку, знарок сярдзіта
Шпургане за парнаскі плот.
«Аджыла!», «Прымітыў!».
Прыгавор канчатковы.
І, зганьбованы, моўчкі, без слоў,
Нібы выгнаны з хаты сваёй чарнабровай,
Папляцецца бунтар-дзеяслоў.
(А. Бачыла. «Дзеяслоўныя рыфмы»)

У паэтычным творы Б. Р. звычайна выступаюць побач з іншымі сугуччамі, гукавымі паўторамі, з багатымі і глыбокімі рыфмамі, што ў значнай ступені кампенсуе іх гукавую мала-прыкметнасць.

Выпадковая рыфма — рыфма, з'яўленне якой у творы абумоўлена не патрэбамі паэтычнага сэнсу, а толькі выпадковай сугучнасцю слоў. Гэта — рыфма дзеля рыфмы. Часам «дзеля рыфмы» паэт адважваецца на непажаданыя паэтычныя асацыяцыі, што ўзнікаюць у выніку сугучнасці выпадковых для дадзенага тэксту слоў:

Усё яшчэ трывогі па начах.
Забытае… Яно пры вас, *удовы.*
І слёзы душаць вас, нібы *удавы,*
Аж цёмна ў адцвітаючых вачах.
(К. Камейша. «Удовы»)

Імкненне абавязкова падабраць дакладнае сугучча вядзе, здараецца, да няправільнага карыстання словам, ужывання яго не ў тым значэнні ці не ў той форме, якую вымагае паэтычны кантэкст:

Летняя ночка *купальная* [трэба — купальская]
Яснай растаяла знічкаю.
Падаюць зоры світальныя
Ў чыстыя воды крынічныя.
(М. Шушкевіч. «Ты мне вясною прыснілася»)

Хачу на бор падобным стаць,
Каб чалавеку ў горы
Я па плячы *палапатаць* [трэба — паляпаць]
Мог па-сяброўску голлем.
(У. Скарынкін. «...Як бор, хачу я быць такім»)

І калі ты мяне толькі *паклікаеш,* [трэба— паклічаш]
Памру за цябе без *енку* (?).
Нашу я любоў да цябе вялікую
У сэрцы сваім маленькім.
(Я. Янішчыц. «Мова»)

Усе выдзеленыя словы — недакладныя, а таму і выпадковыя ў гэтых вершаваных радках. Падбіраючы сугуччы, паэты не ўлічвалі сапраўдны сэнс і стылёвыя магчымасці гэтых слоў.

Гіпердактылічная рыфма (ад грэч. Typer — звыш і daktylos — дактыль) — такі від рыфмы, калі націск у сугучных словах падае далей чым на трэці склад ад канца. У беларускай паэзіі сустракаецца вельмі рэдка і толькі на чацвёртым ад канца складзе. Вось прыклад Г. Р. з народнай песні:

Ты бярозка не *цярэбленая,*
Тваe сучайкі *сярэбраныя,*
Маковачка *пазалочывана,*
Чорным шоўкам *перастрочывана.*

У сучаснай паэзіі Г. Р. ужываецца ў спалучэнні з мужчынскай і жаночай рыфмамі ў вершах розных жанраў:

Браце мой,
Калі справа ўся ў рыфмах — магу пацягацца;
Будзь упэўнен, што я цябе *выматаю:*

Я такую, брат, рыфму *выдумаю,*
Непрычэсаную і *нявымытую,*
За якую дадуць тваіх дваццаць.
(Н. Гілевіч. «Размова з калегам аб рыфмах і хлебе надзённым»)

Там я буду знаны госць.
Там знайду я *роўненькую.*
Там іх, кажуць, многа ёсць,
І ўсе чыста — *дробненькія.*
(В. Вітка. «Пярэстарак»)

Вялікі мастацкі эфект дасягаецца раптоўным з'яўленнем рэдкай Г. Р. на фоне іншых, больш прывычных, рыфмаў. У прыватнасці, у канцы верша П. Панчанкі «Край паэтаў», напісанага жаночымі рыфмамі, нечакана ўзнікае Г. Р.:

Дзе ж той край залатакосы, край зялёны —
Рык ласіны, Звон пчаліны, Мора лёну?
Там, дзе Свіцязь, там, дзе Прыпяць і Ясельда,
Дзе танцуюць пад цымбалы на вяселлях;
Дзе жанчына, сінявокая і *ласкавая,*
Звонка чаравічкамі *паляскавала.*

У рускай паэзіі Г. Р. можа мець больш за чатыры склады. Унікальным па выкарыстанню рыфмаў з'яўляецца верш В. Брусава «Ночь»: у ім сяміскладовыя (!) Г. Р. пастулова, ад радка да радка, скарачаюцца, пераходзячы ў дактылічныя, жаночыя і, нарэшце, мужчынскія:

Ветки, темным балдахином *свешивающиеся,*
Шумы речки, с дальней песней *смешивающиеся,*
Звезды, в ясном небе слабо *вздрагивающие,*
Штампы роз, свои цветы *протягивающие,*
Запах трав, что в сердце тайно *вкрадывается,*
Теней сеть, что странным знаком *складывается,*
Вкруг луны живая дымка *газовая,*
Рядом шепот, что поет, *досказывая,*
Клятвы, днем глубоко *затаённые,*
И еще, — еще глаза *влюблённые,*
Блеск зрачков при лунном свете *белом,*
Дрожь ресниц в движении *несмелом,*
Алость губ, не отскользнувших *прочь,*
Милых, близких, жданных… Это — *ночь!*

Глыбокая рыфма — від багатай рыфмы, у якой супадаюць не толькі націскныя склады, але і некалькі пераднаціскных гукаў. Напрыклад: *анкет— банкет, гады — гарады, мацыёлу — мацыёну, галоўнае — галаваломных.* Усе гэтыя прыклады — з сучаснай беларускай паэзіі, аднак Г. Р. выяўляецца і ў даўніх фальклорных творах:

А там ехаў *двараннн*
На коніку *вараным.*

Граматычная, або **аднародная, рыфма -** рыфма, у якой сугуччамі звязваюцца словы, што стаяць у адной граматычнай форме. Рыфмавацца могуць назоўнікі (*сонцам — аконцам, кветкі — палеткі, сяўбу — варажбу*), дзеясловы (*сцелецца — вяселіцца, расла — магла*), прыметнікі (*дужы — дасужы, блізкі — нізкі*), займеннікі (*той — свой, яна — сама*) і іншыя часціны мовы. Паколькі ў Г. Р. сугучныя адны і тыя ж марфалагічныя часткі слова (суфіксы, канчаткі), то падбіраць такія рыфмы адносна няцяжка. Аднак і вартасць іх ад гэтага змяншаецца, пастулаецца перад вартасцю р а з н а р о д н ы х рыфмаў, што спалучаюць розныя часціны мовы ў неаднолькавых граматычных формах. Тым не менш Г. Р., як і ўсялякія іншыя, маюць у творы пэўную выяўленчую функцыю. Мэтазгоднасць іх выкарыстання вызначаецца канкрэтным зместам твора, яго стылем. Поўнае непрыманне Г. Р., гэтаксама як і злоўжыванне імі, збядняе паэзію. А. Бачыла, напрыклад, свой верш «Дзеясловы пакут» цалкам пабудаваў на д з е я с л о ў н ы х р ы ф м а х. І гэты свядома разлічаны прыём аказаўся дзейсным сродкам выяўлення аўтарскай думкі:

І стаю,
І цярплю,
І злую, і малю…
Як згадаць: ці ўцярплю, ці ўтрываю?..
Не сядзі,
Не глядзі,
А збірайся — ідзі…
Што марудзіш?..
Няўжо не кахаеш?..

Гукаперайманне — імітацыя з дапамогай гукаў мовы тых ці іншых гукаў рэчаіснасці. Інструментоўка на асобныя (перш за ўсё зычныя) гукі дапамагае асацыятыўна ўзнавіць грукат грому («Грамы варочаюцца: — Гах! Га-гах! Падтаквае ім роскат крутабокі» — С. Гаўрусёў), ціканне гадзінніка («Я гадзіннік, вам будзільнік, Каб не дзынкаў — дзінь-дзінь-дзінь, Вы б у школу не схадзілі І праспалі б як адзін» — С. Шушкевіч), шум і рокат горнага вадаспаду («У горных жорнах перацёрты, Па схіле, як па латаку, Паток ссыпаўся, распасцёрты, І ніцма падаў у раку» — М. Лужанін), стукат конскіх капытоў («Пад падковамі рытм. Перастук пад падковамі» — М. Танк), свіст косаў («Дзе вы, брацці-ўдальцы, дзе вы, хлопцы-касцы?» — Я. Купала) і г. д. Аднак нельга лічыць, што сродкамі паэтычнага гукапісу можна дакладна ўзнавіць пэўныя гукі рэчаіснасці. Зрабіць гэта немагчыма, дый такой патрэбы няма. Дастаткова таго, што па асацыяцыі, гукавой аналогіі ў нашай свядомасці паўстае гукавы, а за ім — і зрокавы вобраз з'явы ці прадмета. Да Г. адносіцца а н а м а т а п е я (ад грэч. onomatopoieia — выбар назваў) — ужыванне гукаперaймальных слоў, якія імітуюць асобныя гукі прыроды, крыкі птушак, звяроў і г. д. Анаматапея сустракаецца, у прыватнасці, у вершы Я. Лучыны «Вясновай парой»:

— Дурна кажа салавейка,
Брэша, сын сабачы:
«Дай-дай!» — Песня та — капейка!
Лепшы говар драчы:
«Дзяры!.. бяры!..
— Будзеш есці
І мёд піці збанам.
Пры худобе і пры чэсці
Скора станеш панам».
— А вароны што казалі,
Ой там, у граніцы?..
Яны кажуць: *«Кралі, кралі!..»* —
Там, на шыбяніцы.

Гукапіс, або **інструментоўка**, — такія гукавыя паўторы ў вершаванай мове, якія ўзмацняюць яе мілагучнасць і сэнсавую выразнасць. Сярод іх вылучаюцца гукавая анафара, эпіфара, кальцо, стык. Асобнымі відамі Г., апрача названых, з'яўляюцца алітэрацыя, асананс, гукаперайманне. У паэтычнай практыцы, як

правіла, усе яны выкарыстоўваюцца ў спалучэнні, суадносячыся з лексікай, інтанацыйна-сінтаксічнай арганізацыяй вершаванага радка. Так, у «Песні званара» Я. Купалы гукавыя стыкі, анафары і эпіфары ўзмацняюць мастацкую выразнасць асанансу (на *о, у, і, а*) і алітэрацыі (на *р, з, с, ц*):

Разгудзіцца мой звон ад акон да акон,
Думы збудзіць, па сэрцах удара,
Дрогнуць сковы цямніц, бліснуць іскры зарніц,
Заварушацца яры, папары.

У добрых паэтаў Г. выступае ў суладдзі са зместам, дапамагае лепш выявіць галоўную думку, сэнс верша. Як, напрыклад, у наступных творах П. Броўкі і Е. Лось:

Дзяды і бацькі нашу мову стваралі,
Каб звонка звінела, была як агонь.
У сёлаў імёны, як гукі цымбалаў, —
Блонь,
Струнь,
Звонь!
(П. Броўка. «Родныя словы»)

Над Звонню — звон, ля
Звоні — сінь:
Званочкі ладзяць карагоды...
Пад Звонню шапку ў грэчку кінь —
І шапка ўраз прапахне мёдам!
(Е. Лось. «Звонь»)

Вялікае распаўсюджанне ў паэзіі атрымалі паўторы не толькі асобных гукаў, але і гукаспалучэнняў. Напрыклад:

Першыя раны жан*чына лячыла,*
Травы збірала з відна да цямна.
Першых звяроў *прыруч*ыла *жанч*ына,
Першай пасеяла зерне яна...
(П. Панчанка)

Такія гукавыя паўторы нельга адносіць да ўнутранай рыфмы (як гэта падчас робіцца), паколькі яны не выконваюць кампазіцыйнай ролі. Нельга іх залічваць і ў разрад паэтычнай этымалогіі, бо словы, якія яны яднаюць, не маюць дастатковай унутранай вобразна-

сэнсавай сувязі. Нягледзячы на гэта, эўфанічныя і сэнсавыяўленчыя магчымасці паўтораў гукаспалучэнняў даволі значныя. Часам яны звязваюць не два, а тры і нават больш слоў:

Ён чуў, як халадз*ела,* мл*ела* ц*ела,*
Якое апяклі трынаццаць ран.
(С. Законнікаў. «Урбаны»)

*Паля*вая пошта... *паля*вая...
Гэта сонца *поле палі*вае...
(С. Панізнік. «Палявая пошта»)

Значэнне гукавой інструментоўкі верша такое ж, як і значэнне фонікі ў цэлым.

Дакладная, або **поўная, рыфма** — такая рыфма, у якой супадаюць націскныя і паслянаціскныя гукі: *ранку — вушанку, крынніцы — рукавіцы, галактыкі — практыкі* і г. д. Што да мужчынскіх рыфмаў, то дакладнымі лічацца такія, у якіх супадаюць і пераднаціскныя зычныя: *імгла — цяпла, гады — малады, гром - дабром* і г. д. Крытэрый дакладнасці рыфмаў залежыць як ад фанічных асаблівасцей мовы, так і ад літаратурных традыцый. У прыватнасці, у беларускай паэзіі Д. Р. лічацца рыфмы з націскнымі галоснымі *і — ы, а — я, э — е* (*ннбы - рыбы, рамана, — на Яна, Арэсе — лесе*).

Дактылічная рыфма — від рыфмы, у якой націск падае на трэці ад канца склад сугучных слоў. Яна сустракаецца ў беларускай паэзіі ўсіх часоў, хоць у старажытны перыяд выкарыстоўвалася значна радзей, чым у сучаснай вершатворчасці. Па частаце ўжывання гэта рыфма знаходзіцца на трэцім месцы — пасля жаночай і мужчынскай. Вось прыклады Д. Р.:

Антон *малодзенькі*
Піў мёд *салодзенькі.*
Прыкаціўся к *бочачцы,*
Яшчэ трошкі *хочацца.*
(Народная песня)

Сонца навукі скрозь хмары *цёмныя*
Прагляне ясна над нашай *ніваю,*

I будуць жыці дзеткі *патомныя*
Добраю доляй, доляй *шчасліваю!..*

(Я. Лучына. «Роднай старонцы»)

Шампаламі нас білі
Французскімі, *прускімі.*
Хто пытаў —
Ці мы плакалі, ці не *плакалі*?
Праваслаўных запісвалі
Царскія пісары *Рускімі,*
А католікаў нашых
Пісалі заўсёды *палякамі.*
(П. Панчанка. «Донары»)

Д. Р. часцей выкарыстоўваецца не самастойна, а ў спалучэнні з жаночай і мужчынскай, што робіць рытміка-інтанацыйны малюнак вершаванага твора больш разнастайным:

Да пайду я, пайду
Да па *падсенейку,*
Сціханька *ступаючы;*
Да знайду я, знайду
Сваю *міленькую,*
З іншым *размаўляючы.*
(Невядомы аўтар, XVII ст.)

Муза, ад рыторыкі мяне пазбаў,
Дай мне прастату і болей *шчырасці,*
Меней лаўраў, больш гаючых траў,
Заміж руж — няхай шыпшына *вырасце.*
(С. Шушкевіч. Зварот да Музы)

Жаночая рыфма — від рыфмы, у якой націск падае на перадапошні (другі ад канца) склад сугучных слоў. Гэта рыфма надзвычай частая ў беларускай народнай паэзіі. У выніку ўплыву на беларускую вершатворчасць народнай паэзіі, а таксама польскай паэзіі і польскай мовы з яе пастаянным націскам на перадапошнім складзе Ж. Р. стала ледзь не выключным відам рыфмы ў беларускім сілабічным вершы.

А хто бяды не *знае,*
Хай у мяне *спытае.*
Я з бядою *начавала,*
Дык я бяду *распазнала.*
(Народная песня)

Ах, шчасце, шчасце беднае, *злое!*
Крушыш, пячаліш ты сэрца *мое.*
І сам я не знаю, што мне *чынніці,*
Жаніціся лі мне, халастым лі *быці?*
(Невядомы аўтар, XVIII ст.)

Ж. Р. шырока распаўсюджана ў сучаснай беларускай паэзіі. Гэтай рыфмай напісана амаль уся паэма Я. Коласа «Новая зямля»:

Цякла тут з лесу *невялнчка*
Травой заросшая *крын чка,*
Абодва берагі каторай
Лазняк, ракітнік *абступалі;*
Бруіліся ў цяньку іх *хвалі...*

Я. Колас свядома ўжыў гэту рыфму, тонка адчуваючы яе эстэтычныя мажлівасці. Таму ён рэзка выступіў супраць замены Ж. Р. на мужчынскую ў перакладзе паэмы на рускую мову. У прыватнасці, аналізуючы пераклад прыведзеных тут радкоў, ён пісаў перакладчыку: «Мужчынскія рыфмы залішне рэзка разрываюць павольнае цячэнне рытму. Гэта неабгрунтавана, паколькі цячэнне крынічкі таксама павольнае». Гаворачы пра пераклад іншых урыўкаў, паэт падкрэсліваў: «Жаночая рыфма абавязковая», тым самым акцэнтуючы ўвагу на своеасаблівых выяўленчых функцыях гэтага віду рыфмы.

Каламбурная рыфма (франц. Calambour — гульня ў словы) — від дакладнай састаўной рыфмы, якая ствараецца амонімамі, амафонамі, амографамі і спалучэннямі іншых слоў. Выкарыстоўваецца звычайна для стварэння камічнага эфекту. Узнікла і спарадычна ўжывалася ў вуснай народнай творчасці:

Едзь, мая дачушка, *без кубла,*
Чаму маёй кудзелькі *не скубла?*

Тры дні хату не мяла,
Усё шукала пастала.
Гляну я *пад стол,*
А там ляжыць *пастол.*

Асаблівае распаўсюджанне К. Р. набыла ў XX ст. Часта ўжываецца ў вершах для дзяцей:

Вам, цяляткі, *мала кавы,*
Вельмі *мала чаю* —
Выпіце лепш *малака вы,*
З’ешце *малачаю.*
А траву *пакашу* —
Дам вам сена *па кашу.*
(В. Вітка)

К. Р. — галоўная структурная адзінка такога віду верша, як каламбур. Часам К. Р. арганізуе і вялікі па аб’ёму вершаваны твор («...Былі каралі» М. Лужаніна, «Балада аб клянах» Р. Барадуліна).

Кансанансная рыфма, або **кансананс** (лац. consonans — зычны гук, ад consonare — гучаць ва унісон), — від недакладнай рыфмы, у якой супадаюць толькі зычныя гукі (*дом — дым, кедр — кадр, долы — дула*). Часам гэту рыфму называюць д ы с а н а н с а м (франц. dissonance, ад лац. dissono — гучу не ў лад), паколькі націскныя галосныя ў ёй не супадаюць. Ва ў з б а г а ч а н ы м К. у паслянаціскной і перадnaціскной пазіцыі могуць быць аднолькавымі і некаторыя галосныя гукі:

А ў нядзелю *параначку*
Ходзіць рэкрут *па рыначку,*
Бярэ віно-*гарэлачку.*
(Народная песня)

Надзвычай рэдкі ў беларускай паэзіі ўзор верша, поўнасцю напісанага К., пакінуў У. Дубоўка («І чаму глядзіш так»):

Ты была другая.
Я — такі, як *сёння.*
Што ж: была і песня,
быў і звонкі *смех.*
І прайшло без следу,
знікла ўсё *дазвання,*
нават адгалосак пралунаў і *сціх.*

У гэтым вершы сустракаюцца і такія К.: *падазронай — падарунак, не той — пытай, згадаю — хадою, рабін — табун, успамінам — туманам, зной — знаў.* Верш У. Жылкі «Да Персі Шэлі» таксама напісаны з выкарыстаннем толькі К. Р. Вось некаторыя рыфмовыя пары паэта: *Шэлі — шалі, лёс — лес, крокам — крыкам, рад - рот, далі — долі, дым — дум* і г. д. Што да верша Н. Гілевіча

«Восень», які таксама цалкам пабудаваны на К. Р. (*восень — вусень, эскулапы — асталопы, у пушчы — пашчы* і інш.), то ў гэтым гумарыстычным творы якраз высмейваюцца паэты — аматары такіх рыфмаў. Эстэтычнае ўздзеянне К. Р., як недакладных рыфмаў увогуле, засноўваецца на іх нечаканасці.

Кватэрнарная рыфмоўка, або **кватэрна** (ад лац. quattuor — чатыры), — сістэма рыфмоўкі ў васьмірадковай страфе па схеме *АААбВВВб.* Напрыклад:

Я люблю цябе да скону,
Я люблю цябе да звону,
Я люблю цябе з вагона,
З самалёта, з карабля,
Цёплы шарык мой зялёны,
Ціхі шарык мой зялёны,
Мікрашарык мой зялёны —
Несхадзімая зямля.
(Я. Сіпакоў. «...Я люблю цябе да скону»)

Ужываецца таксама з в а р о т н а я К. — *аБББаВВВ* і а п а я с н а я — *аБББВВВа.*

Ламаная рыфма — канцавая рыфма, што звязвае не цэлыя словы, а толькі часткі слоў, раздзеленых, «разламаных» міжрадковымі паўзамі. Такую рыфму ўжыў, у прыватнасці, У. Дубоўка ў паэме 20-х гадоў XX ст. «Там, дзе вазёры»:

Яны вучылі ненавідзець *пана,*
яшчэ — кахаць хаўрус сям'і *працоў-*
ных і працы. І ў *абшарпана-*
га пастушка будзілі *кроў.*

Тут у другім і трэцім радках міжрадковыя паўзы дзеляць словы на дзве часткі. Гэты падзел, зразумела, штучны, досыць фармальны, не абумоўлены патрэбамі зместу. З большай падставай Л. Р. ужыта ў вершы Я. Сіпакова «Мелодыя на званах», хоць і тут выразная фармальная яе зададзенасць:

*Прыснiў*ся мне звон *дзіў*ны ў сне.
Прыйшоў я ў гай — мой *жоў*ты край.

Ланцужковая рыфма — рыфма, якая спалучае радкі вершаванага твора, паступова пераходзячы з адной страфы ў другую.

Такая рыфма сустракаецца ў некаторых цвёрдых формах верша, у прыватнасці, у тэрцынах, віланэлі. Характэрна яна і для твораў з ланцужковай кампазіцыяй, у якіх асобныя радкі папярэдніх строфаў пачынаюць сабой наступныя строфы:

Ішла Купалка сялом, *сялом,*
Закрыўшы вочкі пяром, *пяром.*
Закрыўшы вочкі пяром, *пяром,*
Вітала хлопцаў чалом, *чалом.*
Вітала хлопцаў чалом, *чалом,*
Святліла вочкі агнём, *агнём.*
(Народная песня)

Першы беларускі верш з нябачанай дагэтуль у беларускай паэзіі Л. Р. — рыфмуюцца канцы і пачаткі вершаваных радкоў — напісаў Я. Купала («...З зорак усходніх, заходніх»; 1906-1912). Услед за Я. Купалам і, магчыма, незалежна ад яго (бо твор пісаўся ў сібірскай ссылцы) да такога віду Л. Р. звярнуўся А. Гаруну вершы «Завіруха» (1914):

Завіруха скача *ноччу*
Патарочай, плача, *вые;*
Пухавыя сыпе ў вочы
Снегавінкі мне; рагоча.
Йду навобмацк; ледзь *жывы я,*
Нежывыя суну *ногі Без дарогі.*
Цела ные,
Калянее; верставы я
Прамінаю слуп *убогі,*
Траярогі крыж *збуцвелы,*
Пасівелы, цёмны, строгі.
Не чакаю дапамогі...

Л. Р. ужываецца і ў класічным санеце, дзе яднае два катрэны і два тэрцэты.

Манарыфма (ад грэч. monos — адзін і rhythmos — суразмернасць) — рыфма, якая спалучае ўсе радкі вершаванага твора. Верш, напісаны М., называецца манарымам. Вось М. у вершы П. Панчанкі часу Вялікай Айчыннай вайны «Чаго баіцца немец?»:

Ці не бачылі вы *фрыца,*
Што ўсяго цяпер *баіцца?*
Ён баіцца ў лазні *мыцца:*

Вельмі лёгка *абварыцца,*
І ў цырульніка *галіцца* —
Можа з горла кроў *паліцца.*
А падыдзе да *крыніцы,*
Не адважыцца *напіцца,*
Каб насмерць не *атруціцца.*
Хоча ў сена ён *зарыцца,*
Толькі страшна — *загарыцца.*
І у хаце кепска *спіцца* —
Партызан заўсёды *сніцца.*
Бруха ў гада *разбаліцца,*
Ён да ветру не *імчыцца,*
А падыме *паўмасніцы*
І паскудзіць *чужаніца.*
Ды за ўсё страшней для *фрыца*
Нашых залпаў *бліскавіцы...*
Трэба, хлопцы, *згаварыцца,*
З акупантам *разлічыцца*
І зрабіць яму капут.

Апошні радок у гэтым вершы — халасты. М., якая надзвычай абвастрыла рыфмовае чаканне, раптам «спатыкаецца» на слове незарыфмаваным. Гэты паэтычны прыём дазволіў П. Панчанку выразна вылучыць слова *капут,* падкрэсліўшы тым самым галоўную думку верша.

Мілагучнасць, або **эўфонія** (ад грэч. Eu — добра і phone — голас, гук), — прыгажосць і натуральнасць гучання вершаванай мовы. М. ствараецца дзякуючы алітэрацыям, асанансам, гукаперайманням, рыфмам, іншым гукавым паўторам і ўзмацняе выразнасць і эмацыянальную афарбоўку паэтычнай мовы. У кожнай нацыянальнай мове ёсць свае законы М., абумоўленыя гукавой сістэмай. Беларуская мова — яе «звонкае «дзе» і глухое «чаго» (П. Панчанка), поўнагалоссе, дзеканне і цеканне, мяккасць *дз, ц, с* (*сьцяг, дзеці, хацець*), падваенне зычных (*сутонне, наваколле, калоссе*), прыстаўныя зычныя і галосныя і іншае — абумоўлівае спецыфіку гучання беларускіх паэтычных твораў, прадвызначае канкрэтныя шляхі пошукаў у галіне Э. Звяртаючы на гэта ўвагу пісьменнікаў, У. Дубоўка пісаў: «У жывой мове нашага народа ёсць мноства сродкаў, якія павышаюць мілагучнасць мовы... У нас ёсць прыдыханні «в», «г». Ужываецца галосная «і» для пазбаўлення ад

немілагучных спалучэнняў пры збегу зычных альбо галосных гукаў. У жывой мове яны з'яўляюцца там, дзе яны і павінны быць. Так, напрыклад, скажуць: «зачыніў акно», але «на вакне», «смачныя грушы», але «назбіваў ігруш» і г. д. Зразумела, што можна падаць такія ж прыклады і для прыдыхання «г» (арэх і гарэх). На Магілёўшчыне, калі збягаюцца два «а», адно выкідваецца, нібы ставіцца нейкі «апостраф». У Раманава чытаем: «Папіў-паеў і патом вялеў разбурыць усю турму і распусціць усіх да 'днаго нявольнікаў»... Зусім не блага будзе, калі нашы пісьменнікі, асабліва паэты, пацікавяцца гэтымі пытаннямі». Збег некалькіх галосных гукаў называецца а д н а г а л о с с е м, або ш а т у с а м (ад лац. hiatus); выкарыстоўваецца ён з пэўнымі стылістычнымі мэтамі, бо ў адваротным выпадку парушае мілагучнасць мовы (*а ў аэрапорце*). Пры збегу галосных звяртаюцца падчас да э л і з і і (ад лац. elisio — выпадзенне) — скарачэння аднаго з двух суседніх галосных (як у прыведзеным фальклорным запісе Раманава). Шкодзяць М. вершаванага твора і непатрэбныя збегі зычных: «Я*к крыж* жывы, увесь забінтаваны, Паўгода я, знямелы, праляжаў» — А. Грачанікаў; «А колькі ж на свеце ёсць гарадоў! Мне *б іх аб'*ехаць або сасніць За гэткую мала*сць дз*ён і гадоў» — Д. Бічэль-Загнетава; «А калі цябе стомі*ць дз*ень, Прытулюся плячо*м к пля*чу» — Н. Тулупава. Ігнараванне законаў М. змяншае ўздзеянне паэзіі на чытача (слухача). У той жа час М. не павінна існаваць у творы сама па сабе, безадносна да яго зместу і настрою, што заўважаецца ў мадэрністаў. Як слушна падкрэсліваў І. Франко, «дэкадэнты, ганяючыся за фіктыўнай музычнай вартасцю слова... пазбываюцца той сілы, якую маюць словы».

Мнагакратная рыфма — рыфма, якая паўтараецца ў вершы пяць і больш разоў падрад. Асабліва характэрна М. Р. для ўсходняй паэзіі. Аднак сустракаецца яна і ў беларускай паэзіі, спалучаючы тыя радкі твора, у якіх разгарнута адна вобразная думка, напрыклад:

І мне наканаваны *бой*
З другімі і з самім *сабой* —
Бой з тупасцю, як пень, *тупой,*
Бой з чэрствасцю, як час, *скупой,*
Бой з крывадушнасцю *любой,*

Бяскроўны, ды смяротны *бой.*
Бой нерваў, сэрца *перабой,*
Калі нібы перад *табой*
Такі, як ты, ды не такі,
А пустазвоны-мастакі.
(А. Лойка. «...I мне наканаваны бой»)

Мужчынская рыфма — від рыфмы, у якой націск падае на апошні склад сугучных слоў. Адрозніваюць а д к р ы т у ю М. Р. — з галосным на канцы (*дна — вайна, зару — пару*) і з а к р ы т у ю, што мае ў канцы зычны гук (*стол — вузёл, прывал — правал*). У беларускай паэзіі М. Р. сустракаюцца ва ўсе часы яе існавання, хоць у вуснай народнай паэзіі і ў сілабічнай паэзіі яны значна ўступаюць жаночым рыфмам.

Наце ж вам, свашачкі, сыра *кусок,*
Штоб вам, свашачкі, язык *усох.*
(Народная песня)

В том месецы Аарон умер, божий *ерей.*
Того собе на приклад ты, попе, *мей.*
(А. Рымша. «Храналогія», 1581)

Асаблівае распаўсюджанне набыла М. Р. У новай беларускай літаратуры:

Той лясок *невысок,*
Дзе бярозавы *сок*
Веснім сонечным *днём.*
Льецца ў звонкае *дно!..*
(А. Лойка)

Рытміка-інтанацыйную і страфічную адметнасць надае вершаванаму твору чаргаванне М. Р. з жаночымі, дактылічнымі і гіпердактылічнымі:

Так зроблена мала мною ў *жыцці,*
гляджу — і ужо вечарэе.
Дай мне, зямля, яшчэ раз *прарасці*
над Нёмнам тваёй надзеяй.
(Л. Генюш. «...Час пазрывае галіны з камля»)

На нягоды жыцця не жальцеся,

Не было б перамог без *нягод.*
Нараджайцеся, нараджайцеся
Кожны месяц і кожны *год.*
(П. Панчанка)

Недакладная, або **няпоўная, прыблізная, рыфма —** тэрмін, які ўжываецца ў адносінах да рыфмаў з няпоўным супадзеннем гукаў у сугучных словах. Сюды адносяцца рыфмы асанансныя, кансанансныя, апорныя, усечаныя, рознанаціскныя, анаграмныя. Паколькі колькасць дакладных рыфмаў абмежаваная, Н. Р. значна павялічваюць агульны лік рыфмовых сугуччаў, а тым самым і эўфанічныя мажлівасці верша. Н. Р. даюць магчымасць супастаўляць розныя, падчас далёкія паняцці, пашыраюць асацыятыўныя межы паэтычнага слова. Нарэшце, Н. Р. у большай ступені, чым дакладныя, валодаюць эфектам парушэння рыфмовага чакання, бо Н. Р. адгадаць, прадбачыць наперад практычна немагчыма. А гэта вельмі важна, паколькі «гучанне рыфмы звязана непасрэдна з яе нечаканасцю, гэта значыць мае не акустычны ці фанетычны, а семантычны характар» (Ю. Лотман). Такі менавіта характар мае Н. Р. у П. Панчанкі, у прыватнасці — у вершы «Кабінеты»:

Іх і кормяць свежым мясам,
Іх і лечаць,
І машыны,
І кватэры ў іх,
І *дачы...*
Хто так вырашыў:
У кабінетах іх калечыць,
Навучыў іх
За казённы кошт *лайдачыць?*
Сотні гектараў адборнага *лесу*
Для канцылярый.
Дзе ты, *кантроль?*
Штаты касмічныя!
Лезуць і *лезуць*
Новыя кадры для новых *кантор.*

Пантарыфма (ад грэч. panta — усе і rhythmos — суразмернасць) — рыфма, заснаваная на сугучнасці не толькі канцавых, а і ўсіх слоў вершаваных радкоў:

Ой, кум куму ў агародчык вядзе,
Ой, кум куме агурочак дае.

(Народная песня)

Часцей за ўсё П. яднае не ўсе радкі вершаванага твора, а толькі некаторыя. Пры гэтым вершарады, як правіла, разбіваюцца графічна на некалькі радкоў, што яшчэ больш падкрэслівае асобныя рыфмы. Вось прыклад П. у вершы А. Куляшова «Над брацкай магілай»:

Там жаўцеюць
Прыгожыя
Краскі
За вёскай у лузе…
Там ржавеюць
Варожыя
Каскі,
Нібы ў Беларусі.

Да П. звяртаюцца В. Вітка («Беларуская калыханка»), Р. Барадулін («Журба вясла») і іншыя беларускія паэты. Верш, цалкам напісаны з выкарыстаннем П., называецца пантарымам.

Парная рыфма — рыфма, якая спалучае два суседнія вершаваныя радкі. П. Р. выкарыстоўваецца звычайна ў строфах, напісаных двухрадкоўямі, а таксама ў чатырох-, шасціі васьмірадковых строфах.

Калі паглыне мяне шлях *няблізкі*
У край курганаў і *абеліскаў,*
Або навала дыхне над *домам,* —
Сустрэну *громам.*
А звянуць травы, асмягнуць *вусны,* —
Дажджом *вярнуся.*
(М. Лужанін. «Вярнуся ветрам»)

Сустракаецца часта ў астрафічным вершы.

Прачнулася сэрца, не спіцца, выходжу на *ганак.*
Дзень добры, жыццё маладое і сонечны *ранак!*
Над полем шырокім, над борам высокім *світае.*
Дзень добры, прастор салаўіны, Айчына *святая!*
(Я. Пушча. «Дзень добры!»)

Люблю я цябе і кажу гэта ў *вочы,*
Настаўнік-завочнік, настаўнік-*завочнік!..*
Папраўдзе, паэты даўно бы *павінны*
Цябе параўноўваць з героем *былінным:*

Дырэктар ты, завуч ці проста *настаўнік,*
Якіх ты нагрузак, браточак, не *цягнеш!..*
(А. Лойка. «Ода завочніку»)

Пачатковая рыфма — рыфма, якая спалучае пачатковыя словы ў вершаваных радках. Сустракаецца яна рэдка. Як правіла, рыфмуюцца першыя словы сумежных радкоў:

Ёсць вінтоўка і махоркі пачак.
Ёсць ватоўка, хлеб і зрэдку боршч.
(П. Панчанка.
«У сорак першым»)

У вершы Г. Бураўкіна «...Быт асляпляе золатам рыбак» П. Р., вынесеныя нават у асобныя радкі, з'яўляюцца найбольш характэрнымі кампанентамі паэтыкі твора. Вось яго першыя строфы:

Быт
Асляпляе золатам рыбак.
Біт
Забівае мелодыю скрапак.
Снег
Прыгінае галіны да долу.
След
Падганяе дарогу дадому.
Рум
На світанні бярвеннем грукоча.
Сум
На расстанне прыцьменьвае вочы.
Ліс
З-пад зламанай хваіны цікуе.
Лёс
Падкідае часіну цяжкую...

П. Р. не вынаходства пісьмовай паэзіі. Ужываецца гэта рыфма і ў фальклоры, звычайна ў спалучэнні з канцавымі рыфмамі:

Куплялі купцы-немцы,
Даравалі мне, паненцы.

Беларуская вусная народная творчасць ведае надзвычай рэдкі від перакрыжаваных П. Р. у вельмі арыгінальным спалучэнні з сумежнымі канцавымі рыфмамі:

Мая галоўка — не лучына:
Разрубаці — не прычына.
Мая кроўка — не вадзіца:
Разліваці — не гадзіцца.

Распыленая рыфма — рыфма, пры якой за-ключныя словы аднаго вершаванага радка знаходзяць сугучнасць не толькі ў клаўзуле, але ў двух ці больш словах другога радка. Р. Р. з'явілася своеасаблівай рэакцыяй на шырокае ўжыванне ў паэзіі недакладных рыфмаў: гукавая беднасць сугуччаў у клаўзулах пачала кампенсавацца багаццем гукавых супадзенняў у пераднаціскной частцы слоў-рыфмаў і нават у цэлых радках. Вось некалькі прыкладаў Р. Р. з кнігі М. Танка «Глыток вады»: *сам сабе* — *жалюся* тру*бе*; збі*раць* сабе к*раскі* — рыбакоў на*рачан*с*кіх;* В*асілнкі* — чай*кі* в*і*т*алі* к*ры*к*ам*; *тролі* — на *тр*авах, на с*олі; паралелі* — *прале*глі тун*елі; вамі* — *ва*чэй час*амі.*

Рознанаціскная, або **няроўнаскладовая, рыфма —** рыфма, у якой націскі падаюць на розныя склады сугучных слоў. Сустракаецца нярэдка ў фальклоры:

Ехала Домначка да *вянца,*
Ды забыла матаньцы *кланяцца.*

Ужываецца і ў пісьмовай паэзіі, асабліва ў вершах, у якіх адчуваецца ўплыў вуснай народнай творчасці:

У белага камара а ўсе *недругі..*
— Ідзі, мілы, са двара:
У мя*не* — *друг ...*
(С. Панізнік.
«...Аб'явіўся не ў пару»)

Надзвычай дарэчы Р. Р. выкарыстана М. Танкам у вершы «Каб другі раз быў...». Тут сустракаецца вельмі рэдкае спалучэнне ў рыфме мужчынскага і дактылічнага канчаткаў. Р. Р. з'яўляецца ў самым канцы пяцістрофнага верша, напісанага выключна мужчынскімі рыфмамі. Дзякуючы нечаканаму пераходу націску з апошняга склада зарыфмаванага слова на трэці ад канца падкрэсліваецца само гэта слова, галоўнае ў вершы, а значыць — і галоўная думка ўсяго твора:

Больш бы я прайшоў
Сцежак і дарог,
І сваю любоў
Я мацней бярог,
Больш бы даражыў
Кожным днём *сваім,* —
Каб другі раз быў
Маладзюсенькім!

Рыфмаваная проза — мастацкая проза, якая карыстаецца словамі-сугуччамі, рыфмоідамі (*гл.*). Звычайна такія словы стаяць на мяжы сінтаксічных груп, але не заўсёды. Р. П. сустракаецца ў народнай творчасці, у прыватнасці ў казках. Вось пачатак беларускай народнай казкі «Іванка Прастачок» у запісе А. Сержпутоўскага: «У яком-та *краю* жылі людзі, бы ў *раю: гаравалі, працавалі* да й бяды не *зналі.* Свет вялікі, зямлі многа, усюды вольна — працуй на хлеб, рабі... І жылі там людзі ў ласцы, у згодзе, весь дзянёчак *гаравалі, працавалі,* а аб ночы *аддыхалі.* А прыйдзе бяда — у *згодзе* ратаваліся ў *прыгодзе:* бедным, хворым *памагалі,* дак і ўсе бяды не *малі.* Толькі вось адкуль узяўся і пачаў сюды лятаць страшны Змей; пачаў *лятаць,* пачаў дабро *цягаць,* а нарэшце й людзей *хватаць* да к сабе *цягаць...*» Як мастацкі прыём Р. П. ужываецца і ў беларускай пісьмовай літаратуры, у прыватнасці ў мове некаторых дзейных асоб драматычных твораў XVII—XVIII стст. Так, Р. П. гаворыць селянін Мацей з ананімнай інтэрмедыі «Мацей і доктар-шарлатан»: «Вот, мае паночкі, быў я ў пана Бараноўскага на куцці. Да як пад'еў *куцці,* дак не магу *сапці.* Што мая Улляна не *рабіла!* І гаршчок на пупе *станавіла.* Да і тое не *памагло,* да яшчэ горш *прылягло.* Парадзілі мне *галасу, купервасу* да бурачнага *квасу, моху, чартапалоху* і яшчэ нечага, забыўся, *трохy,* - усё гэта зелле скалаціць да выпіць. Зрабіў я і гэся. Не *памагло.* Яшчэ горш *прылягло.* Вот каб нашоўся *дактарочак* да палячыў мой *жываточак,* — аддаў бы я яму і торбачку і *мяшочак».* У. Р. П. словы-сугуччы эўфанічна арганізуюць тэкст, надаюць яму павышаную рытмічнасць, эмацыянальнасць. Разам з тым яны расчляняюць гэты тэкст на асобныя часткі, чым некалькі сціраюць мяжу паміж прозай і вершам, набліжаюць адно да другога. Р. П. садзейнічала з'яўленню ў вершаванай мове рыфмы, а таксама ўзнікненню аднаго з

старэйшых відаў усходнеславянскага верша — раёшніка.

Рыфмарый — сукупнасць рыфмаў, якія выкарыстоўвае пэўны паэт ці цэлая паэзія ў пэўны гістарычны адрэзак часу. Напрыклад: рыфмарый Я. Купалы, Р. беларускай паэзіі XIX ст. і г. д. Часам Р. называюць слоўнікі рыфмаў нейкага паэта або ўсёй нацыянальнай паэзіі.

Рыфмовае чаканне — псіхалагічны стан ва ўспрыманні вершаванага твора, калі ў выніку паўтарэння слоў-рыфмаў чытач (слухач) чакае новага з'яўлення сугуччаў на адпаведных месцах у вершаваных радках. На парушэнні інерцыі Р. Ч. засноўваецца ўжыванне халастых радкоў, асобных незарыфмаваных слоў у рыфмаваным вершы і, наадварот, асобных спарадычных рыфмаў у белым вершы.

Рыфмоід — спарадычнае сугучча, што час ад часу з'яўляецца ў рыфмаванай прозе (*гл.*) ці ў некаторых нерыфмаваных відах верша (антычны верш, белы верш, верлібр). Р. не выконваюць усіх тых функцый, якія ў вершаваным творы выконвае рыфма (*гл.*), тым не менш яны ўплываюць на агульны гукапісны лад твора, яго рытма-інтанацыйны малюнак.

Рыфмоўка — размяшчэнне рыфмаў у страфічным і астрафічным вершаваным творы. Р. характарызуецца месцам і колькасцю зарыфмаваных слоў. Па месцы рыфмаў Р. чатырохрадкоўяў, у прыватнасці, бывае с у м е ж н а й (*аабб*), п е р а к р ы ж а в а н а й (*абаб*), а п а я с н о й, або к а л ь ц а в о й (*абба*). Вось прыклад сумежнай Р.:

Дарогі доўгія ў *жыцці*
Нам без памылак не *прайсці.*
Ад невялікіх — не *гаруй,*
Ёсць слова добрае — *«даруй»!*
Чым боль пакутліва *хаваць,*
Не бойся ты «даруй!» *сказаць*
Ані пакрыўджаным *бацькам,*
Ані таварышам-*сябрам.*
(П. Броўка);

перакрыжаванай:

Знят з узбраення,
                    бо ўстарэў *зусім,*
Славуты «максім»,
кулямёт *станковы...*
А ты ўсё не старэеш,
                    Танк *Максім,* —

апаясной:

Гады ідуць,
а ты штодзённа
                    новы...
(М. Аўрамчык. «...Калі запеў ты некалі ў гаі»);

Мой народ жыве каля *крыніц.*
Мой народ любому дасць напіцца,
Акрамя гвалтоўнікаў і хціўцаў,
Акрамя забойцаў-*чужаніц.*
(Л. Дайнека)

Свой парадак Р. характэрны для цвёрдых форм верша (тэрцыны, секстыны, актавы і інш.), а таксама для строфаў, звязаных ланцужковымі і скразнымі рыфмамі. Па колькасці канцавых сугуччаў Р. бывае парная, трайная, чацвярная, мнагакратная, манарыфма, тэрнарная, кватэрнарная.

Рэдкая, або **вышуканая, рыфма** — рыфма, у якой сугуччы спалучаюць словы, вельмі розныя па сэнсу і стылёвай афарбоўцы: *цалафан — цалаваў, сонца — стронцый, красой - расол.* Р. Р. супрацьстаіць банальнай. Разнавіднасцю Р. Р. з'яўляецца экзатычная. Да Р. Р. адносяцца тыя, у якіх спалучаны сугуччамі абрэвіятуры, лічбы, варварызмы:

Адціснуты зоркі пад самую *столь,*
І неба ў арэнду гарою забрана.
Узровень над морам — *3100.*
Тут наша застава.
Тут землі Ірана.
(П. Панчанка. «Слухаючы «Перапёлку»)

Натужна плячу *плаціны* —
Турбіны турбуюць яе.

І тут яна, *lingua latina,*
Тры грошы свае суе.
(Р. Барадулін. «Енісейскія сустрэчы»)

Дарэчы ўжытыя Р. Р. могуць выклікаць свежыя паэтычныя асацыяцыі, а злоўжыванне такімі рыфмамі вядзе да пустога жангліравання словамі-сугуччамі, своеасаблівага паэтычнага моднічання. Такое моднічанне высмеяў у сваім сатырычным вершы «Модная рыфма» В. Вітка. Паэтычных архінаватараў паэт «сцябае» Р. Р.:

Падымаю
Нагавіцы,
Пачынаю
Навіґацыю.
Памажы мне,
Тэлепатыя,
Як дамоў
Дацеляпацца.

Рэдыф — слова або (радзей) словазлучэнне, якое ў нязменным выглядзе паўтараецца ў вершаваных радках услед за канцавымі рыфмамі. Р. надзвычай характэрны для ўсходняга верша, у прыватнасці для такой яго формы, як газэль. Сустракаецца і ў беларускай паэзіі. У асобных народных песнях гэта своеасаблівыя кароткія прыпевы пасля кожнага радка:

Хлопец здуру ажаніўся, *божа ж мой!*
Навек жонкай падавіўся, *божа ж мой!*
Ані міскі, ані лыжкі, *божа ж мой!*
Павесілі тры калыскі, *божа ж мой!*

Р. ужыў у сваёй «Песні» Ф. Багушэвіч:

Чаго бяжыш, *мужычок?*
— Паганяе мароз.
Чаму ляжыш, *мужычок?*
— Бо урадніка вёз.
Чаго ты п’еш, *мужычок?*
— Бо і хлеба не еў.
За што ты б’еш, *мужычок?*
— Бо і сам тое меў...

Рэхарыфма — рыфма, у якой другое сугучнае слова, звычайна аднаскладовае ці двухскладовае, радзей — трохскладовае, паўтарае частку папярэдняга. Такая рыфма вядзе свой пачатак з вуснай народнай творчасці:

Кацярына-Кацярынушка,
А дзе ж твая жывацінушка?
— *Каровухны* — каля *ровухны,*
А *свінухны* — каля *нівухны.*

Хлеба, солі *прыпазычу,*
Табе, братка, дабра *зычу.*

Своеасаблівая чатырохкратная Р. сустракаецца ў адным з твораў дзіцячага фальклору (запісаны ў в. Ракаў Валожынскага раёна):

— Што фрыцы курылі?
- *«Прыбой».*
— Чым яны жывіліся?
— *Рыбай.*
— Што яны хацелі?
— *Бой.*
— Як яны крычалі?
— *«Ой!»*

Верш, поўнасцю пабудаваны на выкарыстанні Р., называецца рэхавершам.

Састаўная рыфма — рыфма, у якой адна ці нават абедзве часткі складаюцца не з аднаго, а з двух і больш слоў. С. Р. узнікла і бытавала ў фальклоры:

Аддай мяне, мой татачка, *у сям'ю.*
У сям'і ёсць парадачак *усяму.*

Ой, пайду я, молада, *па ваду,*
А яго за ручаньку *павяду.*

Асаблівае распаўсюджанне набыла С. Р. у пісьмовай паэзіі:

Тут учора бура *выла нам,*
Вецер-чмут гайсаў з кутка ў куток, —
Стары бор з карэннем *выламан,*
Сумны шум яго навекі змоўк.

(М. Чарот. «Маладняк»)

Трэснула, грукнула, грымнула з *покатам,*
Хлынула цёплае неба *на дол*
(Вось і сімфонію слухаем, *покуль там*
Творцы сядзяць за крытычнай *нудой).*

(П. Панчанка)

Відам С. Р. з’яўляецца рыфма каламбурная (*гл.*).

Скразная рыфма — рыфма, якая праходзіць праз увесь вершаваны твор. Побач з С. Р. у вершы ёсць і іншыя рыфмы. Дзякуючы С. Р. падкрэсліваюцца словы, найбольш важныя для разумення ідэйнага зместу твора. Так, у вершы Я. Коласа «Жыве Руставелі» імя выдатнага грузінскага паэта зарыфмавана ва ўсіх шасці чатырохрадкоўях:

Ні буры, ні віхры, ні чорныя годы
Яго не *здалелі:*
У сказах-былінах, у думах народа
Жыве *Руставелі.*
У чыстых крыніцах натхнёнага слова,
У песеннай *трэлі*
Для вечнасці, спетай баянам сурова,
Жыве *Руставелі...*

Сэнсавая, або **тэматычная, рыфма** — канцавая рыфма, якая спалучае найбольш значныя па сэнсу, важныя для разумення тэмы верша словы. Т. Р. найпаўней выкарыстоўвае сэнсава-выяўленчыя магчымасці сугучных канцавых слоў. На падпарадкаванне рыфмы сэнсу твора ўказваў яшчэ французскі пісьменнік і літаратуразнавец Буало ў сваім славутым паэтычным трактаце «Паэтычнае мастацтва» (1674):

Ці то ў трагедыі, эклозе ці ў баладзе —
Заўжды павінна рыфма з сэнсам ладзіць.
Няма між імі спрэчкі і ў паміне:
Ён — валадар яе, яна — яго рабыня.

С. Р. аб’ядноўвае асобныя радкі паэмы Я. Купалы «Безназоўнае»:

Масты старыя *спалены* —
Старыя *ланцугі,*
Паложаны *падваліны.*
Пад повыя *сцягі.*

Рыфмовыя пары *спалены — падваліны, ланцугі — сцягі* падкрэсліваюць галоўную думку і гэтых радкоў, і ўсёй паэмы, у

аснове якой — выразна рэзкі кантраст паміж змрочным мінулым Беларусі і яе светлай явай.

Надзвычай часта Т. Р. сустракаецца ў вершах А. Вярцінскага:

Людзі трымаюць *ордэр*
Так, як трымаюць *ордэн.*
(«Гнёзды»)
Яны такія ўжо — *фасады,*
Заўсёды яркія, як *фазаны.*
(«Фасады»)

Якасцямі С. Р. у той ці іншай ступені валодаюць рыфмы аманімічныя, каламбурныя, амафонныя, амаграфічныя і рэдкія, у тым ліку экзатычныя.

Таўталагічная рыфма (ад грэч. tautos — тое самае і logos — слова) — паўтор у канцы вершаваных радкоў адных і тых жа слоў. Разнавіднасцю Т. Р. ва ўсходняй паэзіі з'яўляецца рэдыф. Сустракаецца Т. Р. у вуснай народнай творчасці:

Дзеўка — ад *вады,*
Хлопец — да *вады:*
— Пастой, пастой, дзяўчыначка,
Дай каню *вады.*

Прыклад з сучаснай паэзіі:

Слепіць вочы ён, *снег,*
І дарогі разбег.
І ты мружышся: *«Снег!..*
Што за студзеньскі *снег!..»*
(А. Лойка. «Снег»)

Трайная рыфма — рыфма, якая спалучае тры суседнія вершаваныя радкі. Звычайна ўжываецца ў трохрадкоўях, зрэдку — і ў астрафічным вершы. Вось прыклад Т. Р. з верша В. Іпатавай «Кіргізія»:

Я сасню цябе, я *сасню*
Арыкаў сінюю *глыбіню,*
Бавоўны белую *гарачыню,*
Прахаладу блакітных *гор,*
Рэха дальняе *наўздагон,*
Радзіму бацькі *майго...*

Тэрнарная рыфмоўка (лац. ternarius — той, што складаецца з трох) — сістэма трайных сугуччаў клаўзул у шасцірадковай страфе па схеме *аабввб*. Узнікла і набыла пашырэнне ў сярэдневяковых лацінскіх гімнах, затым стала істотнай прыметай рансаравай страфы. Вось прыклад выкарыстання Т. Р. у вершы Я. Купалы «Дзяўчынцы»:

Ты адзінокай, я сіратою —
Возьмем і пойдзем разам з табою
Колкай жыцця пуцявінкай;
Долю, нядолю, сэрцы і думы,
Зложым скарб гэты ў скрыню адну мы,
Будзь ты маёю, дзяўчынка!

Адзін з відаў Т. Р. — т. зв. з в а р о т н а я Т. Р. (*аббавв*). Яна спалучае, у прыватнасці, усе строфы вершаванага апавядання М. Багдановіча «Вераніка». Вядомая яшчэ с л і з г а ю ч а я Т. Р. (*абвабв*), якая сустракаецца ў паэме М. Чарота «Босыя на вогнішчы» (у 15-м раздзеле), вершах Я. Коласа «У майскія дні», «Савецкая зямля», у творах іншых паэтаў:

У мяне няма нічога,
Акрамя сяброўскай, чулай
Ласкі, што душу заўжды сагрэе.
А з той ласкаю — трывога,
Каб яна не прамінула,
Каб я сам яе раптоўна не развеяў.

(К. Кірэенка)

Унутраная рыфма — рыфма, якая звязвае два паўрадкоўі аднаго вершаванага радка або словы, размешчаныя ў сярэдзіне двух суседніх радкоў:

Апанас коней *пас,*
Кацярына — бычкі.
Пачакай, не *ўцякай:*
Куплю чаравічкі!
(Народная песня)

Вецер хвалі ўперад *гоне,* вербы гне.
Ходзяць спутаныя *коні* ў тумане.
(Л. Генісш. «На начлезе»)

У. Р., як і рыфма ўвогуле, мае метрычнакампазіцыйнае значэнне. Гэтым яна вылучаецца з цэлага шэрагу ўнутрырадковых слоўных сугуччаў, якія па форме (але не па функцыі!) падобныя да яе. У. Р. вельмі часта сустракаецца ў народнай паэзіі, а таксама ў паэтаў, творчасць якіх цесна звязана з фальклорам. Напрыклад, у творах Т. Шаўчэнкі М. Багдановіч налічыў каля тысячы такіх рыфмаў. З беларускіх паэтаў асабліва часта іх ужываў Я. Купала. Многія яго вершы («Касцам», «Думкі», «З дарогі», «За праўду» і інш.) вызначаюцца выкарыстаннем рэгулярных У. Р., узбагачаных іншымі ўнутрырадковымі сугуччамі. На выкарыстанні У. Р. засноўваецца ляонінскі верш.

Усечаная рыфма — від недакладнай рыфмы, пры якой у канцы аднаго з рыфмаваных слоў ёсць адзін-два гукі, не сугучныя другому слову: Белару*сь* — зару, сло*ў* — сяло, ра*нт* - іскра і г. д. Часцей за ўсё гэта нескладовыя ётаваныя галосныя *й*, *ў:*

Падхвальваючы мой няхітры спеў,
сябры гавораць — сто разоў ім *дзякуй!* —
што быццам я сабаку ў рыфме
з’еў, а я ж дасюль жую таго *сабаку.*
(М. Лужанін)

У. Р. асабліва выразная, калі «ўсякаецца» які-небудзь зычны гук (або некалькі гукаў):

Дні прайшлі, адшалясцелі зоры
на гарачых крыллях *навальніц.*
І пульсуе радасць у прасторах,
залатыя свецяцца *агні.*
(П. Трус. «Дзесяты падмурак»)

Беларусь старажытная!
Полацк, і Віцебск, і Тураў,
І Заслаўе, і Мінск,
І Гародня, і Крычаў, і *Пінск.*
Церпялівая ты,
І з тваёй працавітай натурай
Нажыла ты павагу
І горы пагардлівых *кпін.*
(П. Панчанка. «Донары»)

Часам усечанай называюць рознанаціскную рыфму.

Халасты радок — незарыфмаваны вершаваны радок у рыфмаваным творы. Халастымі бываюць няцотныя радкі п а ў б е л а г а верша, напісанага чатырохрадкоўямі, і гэта з'яўляецца яго асноўнай прыметай (*гл.:* белы верш). Х. Р. могуць ужывацца і ў іншых строфах. Так, у вершы П. Панчанкі «Коні», напісаным трохрадкоўямі, трэція радкі ва ўсіх строфах - Х. Р.:

Дзівіліся мы, і дзівіліся фрыцы:
Такое у сне толькі можа прысніцца
На сене духмяным.

З-пад лесу на поўдзень, нібы у пагоні,
Імчаліся коні, без коннікаў коні,
Па лузе вячэрнім.

Рэгулярныя Х. Р. — уласцівасць некаторых усходніх відаў строфаў: газэлі (першыя радкі двухрадкоўяў), рубаі (трэція радкі чатырохрадкоўяў) і інш. Асаблівы эфект узнікае пры неспадзяваным, непрадбачаным з'яўленні Х. Р. на фоне зарыфмаваных. У гэтым выпадку парушаецца інерцыя рыфмовага чакання, на Х. Р. і перш за ўсё на яго апошняе слова звяртаецца найбольшая ўвага. Напрыклад, у вершы П. Панчанкі «Напаўголасу...» з 28 вершаваных радкоў (сем чатырохрадкоўяў з перакрыжаванай рыфмоўкай) незарыфмаваны толькі апошні. Гэта дазволіла паэту паўней выявіць галоўную думку верша, засяродзіць увагу чытача (слухача) твора на суадносінах духоўнай і фізічнай прыгажосці нашага маладога сучасніка.

Чацвярная рыфма — рыфма, якая спалучае чатыры суседнія вершаваныя радкі. Такая рыфма была вядома яшчэ беларускай вуснай народнай паэзіі:

Не вецер *шуміць,*
Не бура *грыміць,—*
Старая жонка *крычыць,*
Мужа *журыць.*

Ч. Р. можа аб'ядноўваць толькі адну страфу верша, напісанага катрэнамі («Не дзівіся» У. Дубоўкі). Але найбольшую своеасаблівасць

надае яна твору тады, калі ўжываецца ва ўсіх строфах («З песень беззямельнага» Я. Купалы). Вось, напрыклад, дзве з пяці строфаў верша А. Камароўскага «Ёсць рачулка...»:

Ёсць рачулка маленькая *Ловаць...*
Зоры ноччу там невадам *ловяць*
Ціш зямную... А раніцай *лотаць*
Пачынае пялёсткамі *лопаць.*

Прыгажосць у русалчыным *выглядзе*
На ваду месяц-лодачку *выведзе...*
На сярэдзіну самую *выедзе* —
Зорка з касаў у рэчку *выпадзе.*

Ч. Р. надала пэўную адметнасць усім чатырохрадковым строфам верша К. Кірэенкі «Дамоў»:

О «дамоў»! О *«дамоў»!*
Што за слова між *слоў!*
Без прамоў, без *замоў,—*
Слова шчасця — *дамоў!*

Нават вецер і *той*
Бы пяе за *кармой,*

Хваляй гулкай, *крутой*
Ладзіць думцы *маёй...*

Экзатычная рыфма — від рэдкай рыфмы, у якой сугуччамі спалучаны малавядомыя ці зусім невядомыя замежныя словы (уласныя імёны, тапанімічныя назвы і г. д.). Э. Р. разлічана на неспадзяванасць, нечаканасць супастаўлення слоў, далёкіх не толькі па сэнсу, але і па сваёй моўнай прыналежнасці: *Мінерва — мяне рве, шукаў — шакал, вушах — ішак, удоў усіх — Фірдоўсі* і г. д. Прыклад арыгінальнай Э. Р. (рознанацікснай) — у вершы Ю. Гаўрука «Батумі»:

Зелень, вада.
Дождж як з *вядра.*
Пахне скураю
І *алеандрам.*

Надзвычай часта Э. Р. сустракаецца ў вершаваным цыкле П. Панчанкі «Іранскі дзённік»: *гужам — Гіндукуша, шугане — Шаганэ,*

БендэрШах — у вушах, пасвенціць — Дэмавендзе і інш. Вось як, напрыклад, гэтая рыфма дапамагае перадаць усходнюю экзотыку ў вершы «...Апяваў Адам Міцкевіч стэпаў даль пад Акерманам»:

Дзесяць воблакаў над намі млелі ў небе *перагрэтым.*
Іх блакітнымі слупамі падпіралі *мінарэты.*
На блакітных мінарэтах галасілі *муэдзіны...*
Я падумаў: тут пачатак старажытных казак *дзіўных.*

КАМПАЗІЦЫЯ
СТРОФІКА

Кампазіцыя (лац. compositio, ад componere — складаць, паяднoўваць, кампанаваць) — абумоўленая зместам будова паэтычнага твора. Часам адрозніваюць знешнюю будову, або архітэктоніку, і ўнутраную будову, або ўласна К. Да архітэктонікі ў такім разе адносяць сістэму страфічнай арганізацыі верша, да ўласна К. — характар раскрыцця зместу, размяшчэнне слоўна-вобразнага матэрыялу ўнутры архітэктанічных форм. Аднак такое дзяленне К. даволі фармальнае, паколькі ў паэтычным творы ўсе элементы формы і зместу цесна ўзаемазвязаны і ўзаемаабумоўлены. Таму разгляд К. павінен ахопліваць і строфіку (у страфічных творах), спалучэнне вершаваных радкоў, строфаў у асобныя часткі, раздзелы, і логіку раскрыцця паэтычнага зместу ўнутры гэтых строфаў, частак, раздзелаў. Пры гэтым вызначальным з'яўляецца прынцып кампазіцыйнай цэласнасці паэтычнага твора, пра што вельмі добра сказаў Э. Багрыцкі: «Верш — прататып чалавечага цела. Кожная частка на месцы, кожны орган мэтазгодны і нясе пэўную функцыю. Я сказаў бы, што кожная літара верша падобна на клетку ў арганізме, — яна павінна біцца і пульсаваць. У вершы не можа быць мёртвых клетак. Апендыцыт абсалютна немагчымы. Верш нараджаецца без сляпой кішкі». Прыблізна тое самае яшчэ раней адзначаў Л. Талстой, падкрэсліваючы, што «ў сапраўдным мастацкім творы — вершы, драме, малюнку, песні, сімфоніі — нельга выняць ніводнага вершаванага радка, ніводнай сцэны, ніводнай фігуры, ніводнага фрагмента са свайго месца і паставіць на іншае, не парушыўшы значэння ўсяго твора...». Характар К. твора залежыць ад яго зместу, ад светапогляду мастака, яго творчага метаду, а таксама ад літаратурнага жанру, у які ўвасабляецца жыццёвы матэрыял. У параўнанні з лірычнымі вершамі ліра-эпічныя і эпічныя творы маюць больш складаную К. У іх, як правіла, выяўляецца разгорнуты сюжэт з усімі яго кампанентамі (завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка, нярэдка — пралог і эпілог), асобныя пазасюжэтныя элементы (лірычныя адступленні, аўтарскія развагі, пейзажныя малюнкі, партрэтная характарыстыка героя і інш.). У лірычных творах сюжэта (у яго традыцыйным

разуменні) няма, але тут прысутнічае свая логіка ў разгортванні лірычнага перажывання (*гл.:* амебейная К.., кальцавая К., ланцужковая К., пуант). Часам у тканіну верша ўплятаюцца радкі ці выразы з іншых твораў (*гл.:* аплікацыя), запавольваецца выяўленне паэтычнай думкі (*гл.:* рэтардацыя), матэрыял кампануецца па прынцыпу супрацьпастаўлення (*гл.:* антытэза) і інш. Асобныя вершаваныя творы ўступаюць ва ўзаемасувязь, утвараючы структурна-кампазіцыйныя комплексы: дыпціх, трыпціх, тэтрапціх, н і з к а, або ц ы к л (шэраг лірычных твораў, аб'яднаных адной тэмай, нейкай вядучай думкай або жанравымі прыметамі: «Іранскі дзённік» П. Панчанкі), з б о р н і к в е р ш а в а н ы (кніга вершаў аднаго ці некалькіх паэтаў, цэласная і завершаная па ідэйнай задуме і размяшчэнні твораў у ёй), а л ь м а н а х (кніга, якую складаюць творы паэтаў-сучаснікаў пэўнай мясцовасці ці літаратурнага напрамку, напрыклад, штогадовік «Дзень паэзіі»), а н т а л о г і я (зборнік узорных твораў паэтаў пэўнага напрамку ці нацыі, напрыклад, трохтомная «Анталогія беларускай паэзіі»).

Адзінкай К. лірычнага верша звычайна з'яўляецца страфа або страфоід. Сусветная паэзія за шматвяковы перыяд свайго развіцця выпрацавала мноства разнастайных відаў строфаў, ад простых да самых складаных, сістэматызацыяй і вывучэннем якіх займаецца асобны раздзел паэтыкі верша — строфіка.

Строфіка (ад грэч. strophe — зварот, змена) - 1) раздзел паэтыкі верша, што вывучае будову, віды, заканамернасці ўзнікнення і развіцця строфаў, выяўленчыя іх уласцівасці; 2) сістэма страфічнай арганізацыі верша якога-небудзь паэта: строфіка М. Багдановіча, П. Панчанкі і г. д. С т р а ф а — гэта змацаваная пэўнай рыфмоўкай або клаўзацыяй інтанацыйна-сінтаксічная еднасць двух ці больш вершаваных радкоў, якая рэгулярна паўтараецца ў вершаваным творы. У антычнай паэзіі, якая не ведала рыфмаў, страфу арганізоўвала метрыка — строга ўпарадкаванае размяшчэнне вершарадоў пэўных памераў. У пазнейшым вершы, у тым ліку і ў сучасным сілаба-танічным, метрычная арганізацыя страфы часткова засталася — у ёй нярэдка паўтараюцца ў строгай паслядоўнасці разнастопныя радкі аднаго памеру (напрыклад, спалучэнне шасцістопнага і чатырохстопнага ямба, чатырохстопнага і

трохстопнага дактыля і г. д.). Аднолькавасць рыфмоўкі або клаўзацыі — важны, але толькі знешні элемент страфічнага комплексу. Асноўнае ў страфе — гэта рытмічная цэласнасць, якая прадвызначае аднароднасць рытмічнага малюнка ў межах аналагічных строфаў, а таксама інтанацыйна-сінтаксічная еднасць, дзякуючы якой строфы набываюць адносную змястоўную завершанасць і самастойнасць і выразна аддзяляюцца адна ад другой міжстрофнымі паўзамі, а на пісьме яшчэ і графічна — прабеламі. Пра залежнасць рытмічнага малюнка вершаванага радка ад яго месца ў страфе гаворыць наступны факт. У пушкінскіх чатырохрадкоўях, напісаных чатырохстопным ямбам, поўнаметрычных (з чатырма рытмічнымі націскамі) пачатковых радкоў 36%, заключных — толькі 16%. Змяншэнне націскаў ад першага да чацвёртага радка можна выявіць і ў катрэнах У. Маякоўскага, у чатырохрадкоўях іншых паэтаў, у тым ліку беларускіх. Што да інтанацыйна-сінтаксічнай будовы страфы, то тут перш за ўсё важнае супадзенне будовы з межамі паэтычнага выказвання (міжстрофны перанос у паэзіі надзвычай рэдкі). Разам з тым у творчасці паэтаў адзначаецца пэўная залежнасць сінтаксічнай будовы вершаванай фразы ад яе месца ў страфе. Так, у чатырохрадкоўях А. Пушкіна ў першай палове страфы звычайна знаходзяцца дзейнік і выказнік ці галоўны сказ, у другой палове — даданыя члены галоўнага сказа ці даданыя сказы. У катрэнах У. Маякоўскага — з'ява супрацьлеглага парадку: дзейнік і выказнік галоўнага сказа — у другой палове страфы. Самыя розныя спалучэнні ў строфах метрычнай, рытмічнай, інтанацыйна-сінтаксічнай будовы радкоў і рыфмоўкі даюць паэту велізарныя магчымасці страфічнай арганізацыі верша. Толькі рознае размяшчэнне ў строфах радкоў пэўных памераў і выкарыстанне рознай рыфмоўкі дазволілі М. Багдановічу стварыць 93 мадэлі страфы (па падліках І. Ралько). Што да Я. Коласа, то ён карыстаўся 10 відамі строфаў, якія далі 95 рыфмова-клаўзульных схем і звыш 250 мадэляў. Аднак гэта далёка не рэкорд. У сярэдневяковай правансальскай лірыцы вершазнаўцы налічваюць звыш 900 такіх мадэляў. М а д э л ь страфы — паняцце ўніверсальнае, яно ўключае разуменне в н д у страфы (па колькасці радкоў: двухрадкоўе, трохрадкоўе і г. д.), вершаванага памеру, які выкарыстаны ў страфе (напрыклад: Я4Я3Я4Я3), р ы ф м о в а к л а ў з

у а л ь н а й с х е м ы (характар чаргавання рыфмаў і клаўзул: аБВ`Г``аБВ`Г``, дзе малая літара абазначае мужчынскую рыфму, вялікая — жаночую, вялікая з адным апострафам — дактылічную, вялікая з двума апострафамі — гіпердактылічную). Так, страфічная мадэль верша Я. Купалы «За ўсё» можа быць схематычна паказана наступным чынам: (АбАб; Я3) х 5. Апісанне мадэлі: верш змяшчае пяць аднолькавых чатырохрадкоўяў (катрэнаў) з перакрыжаванай рыфмоўкай, напісаных трохстопным ямбам, з раўнамерным чаргаваннем жаночых і мужчынскіх рыфмаў (адпаведна ў няцотных і цотных радках). Страфічнасць надае вершу кампазіцыйную цэласнасць, дапамагае лепш раскрыць яго змест. Характар страфы залежыць ад ідэйнай задумы аўтара, яго ўпадабанняў, творчай культуры, а таксама канкрэтнага зместу, жанру твора. У лірычных вершах звычайна выкарыстоўваюцца простыя строфы з двух, трох, чатырох і пяці радкоў; паэмы, апавяданні, раманы ў вершах вызначаюцца ўскладненай архітэктанічнай будовай — складанымі строфамі, якія з’яўляюца пэўнымі камбінацыямі простых. Звычайна аднолькавыя рыфмы застаюцца ў межах адной страфы, аднак у некаторых выпадках яны своеасаблівым ланцужком яднаюць усе строфы, паступова пераходзячы з адной у другую, як, напрыклад, у тэрцынах. Выкарыстанне тых ці іншых відаў строфаў у паэзіі залежыць ад багацця нацыянальных літаратурных традыцый, ад сувязей з іншымі літаратурамі. Адны строфы паступова відазмяняюцца, нават адміраюць, другія пашыраюцца, выходзяць за нацыянальныя паэтычныя межы, становяцца набыткам сусветнай літаратуры. У залежнасці ад колькасці радкоў, што злучаны ў інтанацыйна-сэнсавыя адзінствы рыфмамі або клаўзуламі, адрозніваюць строфы двухрадковыя (двухрадкоўе, элегічны двуверш), трохрадковыя (трохрадкоўе, або тэрцэт), чатырохрадковыя (чатырохрадкоўе, або катрэн), пяцірадковыя (пяцірадкоўе, або квінціла), шасцірадковыя (шасцірадкоўе, або секстэт), сямірадковыя (сямірадкоўе, або септыма), васьмірадковыя (васьмірадкоўе, або актэт), дзевяцірадковыя (дзевяцірадкоўе, або нона), дзесяцірадковыя (дзесяцірадкоўе, або дэцыма) і інш. Асобныя простыя строфы, паўтараючыся ў розных камбінацыях, утвараюць новыя, складаныя строфы. Так з’явіліся адзінаццацірадковая страфа М. Лермантава («Сашка»), дванаццаці-

радковая — Я. Коласа («Рыбакова хата»), чатырнаццацірадковая — А. Пушкіна («Евгений Онегин»), шаснаццаціpадковая — А. Куляшова («Маналог»). Многія складаныя строфы атрымалі ў паэзіі вялікае пашырэнне, набылі значэнне самастойных відаў верша. Да іх належаць санет, трыялет, рандо, актава, секстына і іншыя т. зв. цвёрдыя формы верша. У паэзіі выразна пераважаюць вершы, напісаныя аднолькавымі строфамі (раўнастрофны верш). Падчас у творы строфы могуць змяняцца іншымі без пэўных заканамернасцей (разнастрофны верш) або зусім адсутнічаць (астрафічны верш). Ёсць вершы, якія не дзеляцца на строфы, складаюцца па сутнасці з адной страфы (аднастрофны верш) або некалькіх страфоідаў. Строфы звычайна не адносяцца да таго або іншага памеру ці паэтычнага жанру, яны — агульны набытак усёй вершатворчасці. Аднак часам некаторыя з іх выклікаюць асацыяцыю з першакрыніцай, у якой яны знайшлі сваё арганічнае ўвасабленне (тэрцыны — з «Боскай камедыяй» Дантэ, анегінская страфа — з «Евгением Онегиным» А. Пушкіна). Сярод беларускіх паэтаў асаблівым багаццем страфічнай арганізацыі верша вызначаюцца Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, М. Танк, Р. Барадулін, Я. Сіпакоў і інш. У прыватнасці, Я. Колас выкарыстаў двухрадкоўі 10 мадэляў, трохрадкоўі — 11, пяціі шасцірадкоўі — 23, а чатырохрадкоўі — ажно 106 мадэляў.

Адзінаццаціpадкоўе — страфа, якая складаецца з адзінаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Ужываецца вельмі рэдка. Гэтай страфой з рыфмоўкай *аБаБаВВггДД* напісаны, у прыватнасці, паэма М. Лермантава «Сашка» і яго «Сказка для детей». Арыгінальнае А. сустракаецца ў вершы-пасланні Я. Купалы «Для Янінкі»:

Для Янінкі, для цёзкі,
Шлю паклон шчыры з вёскі:
Жычу весела расці, ўсе навукі перайсці,
І шчаслівa, і ахвотна,
Ды без сумнасці маркотнай
Песні пець,
І ляцець Па-над борам
К сонцу, к зорам,
З вольнай думкай па-над гаем,

Па-над нашым бедным краем…

Аднастрофны верш — верш, які не падзелены на асобныя строфы і ўяўляе сабой адно інтанацыйна-сінтаксічнае і сэнсавае цэлае. Уключае звычайна ад двух да васьмі вершарадоў (у большых па аб'ёму творах, як правіла, вылучаюцца меншыя страфічныя адзінкі). Да А. В. можна аднесці таксама санет класічнага тыпу, у якім не толькі тэрцэты, але і катрэны звязаны паміж сабой аднолькавымі рыфмамі. Вось прыклады А. В., якія змяшчаюць адпаведна ад двух да васьмі радкоў:

Слічна Галя Васілёва, слічна ды прыгожа:
Вочкі ясны, сама красна, як поўная рожа…
(М. Багдановіч)

Раўнавага ці роспач? Спакой ці трывога?
Завяршаецца год, быццам час завяршаецца.
(А. Разанаў)

Глуха свіснуў камень прыдарожны.
Самалёты важка прагулі...
Асцярожна, людзі, асцярожна
З тым, што сёння можна на зямлі!
(А. Сербантовіч)

Некалі суцішалі жазлом неспакойныя хвалі,
Але чым мне суцішыць у сэрцы тугу?
  Ерыхонскія сцены ад трубаў грымучых упалі.
  А я песняй разбурыць ніяк не магу
Сцен маўчання, якія цябе сцерагуць.
(М. Танк)

Я — камень, кінуты ў раку.
Кругі расходзяцца, кругі
Усё шырэй, шырэй, здаецца.
Ды раптам зыркне бліскавіца,
І ўжо не вочы ўбачаць — сэрца:
Усё шчыльней, шчыльней кругі.
(Н. Мацяш. «Памяці Леаніда Якубовіча»)

У белым-белым ты ў закутак мой
Зайшла і ціхай госцяй пасядзела,
Здалася мне чаромхаю лясной;
Цяпер табою поўны ўвесь пакой,
Нібы й была чаромхаю ты белай…
І мроіцца мне родны кут лясны

І ты, як госця з даўняе вясны.
(А. Русецкі)

Мне спакой, як маленства, сніцца —
З бясконцым у сонцы гасцінцам:
Варочаюцца ледзь спіцы,
Пясок з абадоў бруіцца,
Быццам з адвечнага рога, —
Як гадзіннік пясчаны, дарога...
Пыл касмічны з-пад крылаў ракеты...
Маленства, дзе ты?..
(А. Лойка)

Адычная страфа — від дзесяцірадковай страфы з рыфмоўкай па схеме *АбАбВВгДДг.* Калісьці ўжывалася толькі ў одах (адсюль і назва). А. С. напісана паэма выдатнага ўкраінскага паэта І. Катлярэўскага «Энеіда». Відавочна, пад уплывам гэтага твора невядомы беларускі аўтар пачатку 40-х гадоў XIX ст. напісаў свой віншавальны імянінны верш адычнымі строфамі. Вось надзвычай рэдкі ў беларускай паэзіі ўзор гэтай страфы:

Я стаў дый сам сабе дзіўлюся,
Нашто патрэбен я каму.
Стаю, здаецца, не баюся,
Не вінен, відна, нікаму.
Зір, зір, дый зараз здагадаўся,
Адкуль за мною галас ўзяўся,
І сам ужо кажу: пастой,
Сапрон, ці чуеш, як спяваюць?
Мяніны гэта тут гуляюць,
Зайдзем і мы, зайдзі са мной.

Алкеева страфа — адзін з відаў чатырохрадковай антычнай страфы. Сярод розных варыянтаў А. С., бадай, самы пашыраны быў наступны: два першыя радкі — адзінаццаціскладовыя ямбы з анапестам у чацвёртай стапе, трэці — дзевяціскладовы ямб і чацвёрты — а л к е е ў в е р ш, што складаўся з двух дактыляў і двух харэяў. Названа страфа па імені старажытнагрэчаскага лірыка Алкея (VII—VI ст. да н. э.), які вынайшаў яе. Вось прыклад А. С.:

Не тем горжусь я, Фебом отмеченный,
Что стих мой звонкий римские юноши
На шумном пире повторяют,

Ритм выбивая узорной чашей.
(В. Брусаў. «Подражание Горацию»)

Алкманава страфа — адзін з відаў двухрадковай, антычнай страфы, першы радок якой - гекзаметр, другі — а л к а м а н а ў в е р ш, які ў сілаба-танічнай імітацыі перадаецца 8-стопным харэем з мужчынскай клаўзулай (прычым, на апошнім складзе націск можа адсутнічаць). Названа так у гонар яе стваральніка старажытнагрэчаскага паэта VII ст. да н. э. Алкмана.

Амебейная кампазіцыя (ад грэч. Amoibaios - узаемны) — структура вершаванага твора, заснаваная на кампазіцыйным паралелізме: паўтарэнні сінтаксічных радоў, асобных вобразаў, вершаваных радкоў і г. д. А. К. прыйшла ў пісьмовую паэзія з народных песень, асобныя радкі або строфы якіх выконваліся пачаргова двума спевакамі ці двума хорамі. Не выпадкова Ф. Багушэвіч адзін са сваіх вершаў, пабудаваны на паслядоўным чаргаванні пытанняў і адказаў, назваў «Песняй»:

Чаму цёмны, мужычок?
— Бо пад цёмным сяджу.
Чым бяздомны, мужычок?
— Бо чужога гляджу.
Чаму хіцёр, мужычок?
— Бо дурны, як варона.
Чаго умёр, мужычок?
— Уцякаў ад «закона»!

Дыялагічную форму мае і славуты верш Я. Купалы «А хто там ідзе?»:

А хто там ідзе, а хто там ідзе
У агромністай такой грамадзе?
— Беларусы…
А чаго ж, чаго захацелась ім,
Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?
— Людзьмі звацца!

Я. Купала ўвогуле часта звяртаўся да А. К. («Хмары і думы», «І вецер, і сокал, і я», «Голуб і дзяцюк», «Над ракою ў спакою», «А зязюлька кукавала...» і інш.). А вось прыклад таго, як А. К. арганізуе

верш на аснове псіхалагічнага паралелізму:

Ападаюць у садзе яблыкі сопкія,
а ў думках: ці не сынавы гэта крокі?
Рыпяць незачыненыя весніцы,
а ў думках: а што калі ён, а не вецер?
У акно галіна шкрабецца глуха,
а ў думках: можа ён стукае?
(А. Наўроцкі. «Палячыце нас, доктар!»)

Анафарычная кампазіцыя — такая будова вершаваных твораў, пры якой у іх строфах (частках) паўтараюцца цалкам ці ў крыху змененым выглядзе асобныя выразы або цэлыя радкі. Паўтор замацоўвае, развіваючы і ўдакладняючы, нейкі матыў твора. Тыповы прыклад — прыпеў у песні, рэфрэн у вершы. Вось як А. К. (паўтор у кожнай страфе крыху змененага вершаванага радка) вызначае сэнсавую адметнасць верша Я. Янішчыц «Славацкі снег», прысвечанага памяці беларускага паэта Змітрака Астапенкі:

Чарнела горная дарога,
А горы — неба не відаць…
Яшчэ не ведаў снег нічога,
Калі збіраўся выпадаць.

Даўно пагоня і трывога
Цясней збіраліся вакол.
Яшчэ не бачыў снег нічога,
Калі спакойна лёг на дол.

А на душы задума спела
І пракладала з ночы след.
Ды ўжо на белы снег нясмела
Хіснуўся ранены паэт.

А. К. сустракаецца і ў многіх іншых творах. Так, у вершы-маналогу У. Дубоўкі «Голас партызана» радок *«І я, і шэсць маіх сяброў»* паўтараецца ў канцы ўсіх шасці строфаў. У вершы Н. Мацяш «Алхімія» пачатковая фраза *«Маўчаць твае словы...»* затым пастаянна, праз некалькі радкоў, «укліньваецца» ў твор. Зразумела, што ва ўсіх выпадках радкі гэтыя ў сэнсавых адносінах дамінантныя. Майстрам А. К. быў Я. Купала, які выкарыстаў яе ў многіх вершаваных творах («Я ад вас далёка...», «Дзве таполі», «Ты прыйдзі», «Каб я князем быў...», «Як я полем іду...», «Бяседа», «Тутэйшы», «Выйдзі...» і інш.).

Анегінская страфа — створаная А. Пушкіным чатырнаццацірадковая страфа з рыфмоўкай *АбАбВВггДееДжж.* Складаецца з трох цесна звязаных паміж сабой чатырохрадкоўяў з перакрыжаванай, сумежнай і апаяснай рыфмоўкай і заключнага двухрадкоўя — коды (*гл.*). Дзякуючы мужчынскім рыфмам кода гучыць энергічна, мае звычайна афарыстычны характар і нярэдка выступае яшчэ ў функцыі пуанта (*гл.*). А. С. надзвычай ёмістая і гнуткая, што дапамагае лепшай перадачы эпічнага зместу вялікіх па аб'ёму твораў (паэма, раман вершаваны). А. Пушкін напісаў А. С. асноўны свой твор — вершаваны раман «Евгений Онегин» (адсюль і назва). Пазней ёю карыстаўся М. Лермантаў (паэмы «Тамбовская казначейша», «Моряк»), некаторыя іншыя рускія паэты. Вось узор А. С. («Евгений Онегин», у перакладзе А. Куляшова):

Мой дзядзька правіл без заганы,
Калі не жартам занямог,
Усіх прымусіў да пашаны
І лепей выдумаць не мог.
Другіх той прыклад навучае;
Ды, божа мой, нуда якая
Пры хворым дзень і ноч сядзець,
Не адыходзіцца, нудзець!
Прытворства нізкае якое
Напаўжывога забаўляць,
Яму падушкі папраўляць
І лекі падаваць з тугою,
Ды моўчкі думаць сам сабе:
Калі ўжо возьме чорт цябе!

Антыстрафа (грэч. antistrophe ад anti — супраць і strophe — страфа) — другая страфа ў харавой песні антычнай трагедыі. Звычайна дзеянне антычнай трагедыі суправаджаў хор. У часе рытмічнага руху хору па сцэне злева направа, з захаду на ўсход, выконвалася (спявалася) А. (страфа суправаджала рух хору ў супрацьлеглы бок). Такую будову харавых песняў можна сустрэць у трагедыі «Цар Эдып» Сафокла, «Праметэй прыкаваны» Эсхіла і інш.

Антычныя строфы — строфы старажытна-грэчаскай і старажытнарымскай паэзіі, у аснове якіх ляжала чаргаванне

вершаваных радкоў featureрознага метра (*гл.:* лагаэды). У антычным вершаванні рыфмаў не было, і таму двухрадковыя ці чатырохрадковыя строфы ўтвараліся галоўным чынам раўнамерным паўтарэннем у пэўных пазіцыях радкоў пэўных памераў. Антычны верш выкарыстоўваў шмат розных строфаў, самыя вядомыя з іх — элегічны двуверш, алкеева, алкманава і сапфічная строфы. У сучаснай паэзіі яны ўжываюцца толькі пры імітацыі антычных узораў верша і ў перакладах твораў антычных аўтараў.

Астрафічны верш — верш, напісаны без члянення на асобныя (роўныя ці розныя) строфы, які вызначаецца асаблівай звязанасцю радкоў дзякуючы шматлікім сінтаксічным спалучэнням, перыядам, пераносам і г. д. У А. В. можна вылучыць р ы ф м о в ы я п а р ы, часам — чатырохрадковыя або пяцірадковыя р ы ф м о в ы я с п а л у ч э н н і. Аднак гэтыя пары і спалучэнні звычайна не валодаюць ні інтанацыйна-сінтаксічнай завершанасцю, ні сэнсавай закончанасцю, а, наадварот, маюць выразную тэндэнцыю да вольнага спалучэння з іншымі радкамі. Гэта датычыцца і тых твораў, у якіх чаргаванне рыфмовых спалучэнняў строга ўпарадкавана, як, напрыклад, у паэме М. Танка «Янук Сяліба»: тут дакладна вытрымана чаргаванне рыфмовых пар і чатырохрадковых спалучэнняў: *аабвбвгг...* А. В. найчасцей пішуцца вялікія па аб'ёму творы — паэмы, вершаваныя аповесці: «Цыгане» і «Полтава» А. Пушкіна, «Мцыри» М. Лермантава, «Беластоцкія вітрыны» і «Нянавісць» П. Панчанкі, «Люцыян Таполя» М. Танка і інш. А. В. напісана і выдатная паэма Я. Коласа «Новая зямля».

Бейт — двухрадковая страфа ў паэзіі народаў Усходу. Часта выкарыстоўваецца як манастрафа, але ўжываецца і як частка іншых страфічных форм (у рубаі, газэлі, касыдзе).

Васьміради коўе, або **актэт** (ад лац. octo — восем), — страфа, якая складаецца з васьмі вершарадоў, спалучаных адной, дзвюма, трыма ці чатырма рыфмамі. Схема рыфмоўкі можа быць розная: *ААББВВГГ, абВгабВг, АААбВВВб* (кватэрна), *аабвбвгг, абабаааб* і інш. Выкарыстанне разнастайных спалучэнняў рыфмаў розных відаў (мужчынскіх, жаночых, дактылічных, гіпердактылічных), а таксама

халастых радкоў у тых ці іншых камбінацыях дае магчымасць стварыць звыш тысячы мадэляў В. В. — даволі пашыраны ў беларускай паэзіі від страфы. Вось некаторыя ўзоры беларускага В.:

Я ад вас далёка, бацькаўскія гоні, —
На чужое неба ўжо гляджу сягоння.
Але думкай, сэрцам толькі вас я знаю,
Як і жыў, жыву я ў сваім родным краю.
І няма на свеце так вялікай меры,
І няма на свеце так каваных дзвераў,
Каб хоць на часіну ў будні ці ў нядзелі —
Беларусь са мною разлучыць пасмелі!

(Я. Купала. «Я ад вас далёка...»)

Дробны дождж сячэ, ліецца;
Вецер злосна ў хату рвецца,
Ў полі стогнам аддаецца,
Стукне ў дзверы і акно —
Сэрца беднае заб’ецца,
І адразу ў ім прачнецца,
І адразу скалыхнецца
Ўсё, што згінула даўно.

(М. Багдановіч. «Разрытая магіла»)

Не адна, як струна,
Сасонка расла
У бязмежным
Бары-гушчары.
А сягоння яна
Пачарнеўшы, лягла
На аснежным
Фабрычным двары.

(А. Александровіч. «Сасна»)

Часам (праўда, вельмі рэдка) у адным і тым жа творы, напісаным В., сустракаюцца розныя рыфмова-клаўзуальныя схемы гэтай страфы. Так, напрыклад, у вершы С. Ліхадзіеўскага «Тры мовы» адна страфа рыфмуецца па схеме *ААбВбВгг,* другая — *АААбВВВб,* трэцяя — *ААААбВВб* і г. д.

Гіперстрафа — страфічная канструкцыя, якая складаецца з сямнаццаці і больш вершарадоў і паўтараецца ў творы не менш, чым

двойчы. У Г. можна выдзеліць звычайныя страфы (двух-, трох-, чатырохрадкоўі і інш), у той жа час яна валодае сэнсава-інтанацыйнай цэласнасцю і непадзельнасцю, што падкрэсліваецца на пісьме прабеламі паміж такімі страфічнымі комплексамі, прысваеннем ім парадкавых нумароў і назваў і г. д. Такімі Г. звычайна пішуцца вялікія па аб'ёму творы: паэмы, вершаваныя апавяданні, аповесці, раманы. Так, у Ю. Гаўрука сустракаем страфу з 17 вершарадоў (АбААбввГдГдЕЕбЕёё), якой напісана «Смерць Мальмгрэна». У творы пяць аналагічных сямнаццацірадкоўяў. Да Г. звярнуўся і аўтар найбольшай страфы — шаснаццацірадкоўя — А. Куляшоў. Ён скарыстаў Г. з 20 («Мой Новы год», 5 строфаў) і 24 («Варшаўскі шлях», 15 строфаў; «Запісная кніжка», 5 строфаў) вершарадоў. Калі ўнутры Г. асобныя радковыя комплексы аддзелены адзін ад аднаго толькі прабеламі, то самі Г. яшчэ і пранумараваны, што нагадвае нумарацыю асобных раздзелаў вялікіх мастацкіх палотнаў. Такая архітэктоніка абумоўлена змястоўнай сутнасцю куляшоўскіх твораў: кожная з Г. — гэта своеасаблівая філасафема, медытацыя, развага на тую ці іншую субтэму, цесна звязаную з асноўнай тэмай твора. У паэзіі сустракаюцца і іншыя разнавіднасці Г.

Графічная форма верша (ад грэч. grapho — пішу) — размяшчэнне вершаваных радкоў пры запісе ці друкаванні паэтычных твораў. Агульнапрынятае друкаванне радкоў у калонку, па строфах, з прабеламі паміж строфамі, выдзяленнем кароткіх і доўгіх радкоў. Часам асобныя строфы і радкі ў строга ўпарадкаванай паслядоўнасці «падаюцца» ўлева або ўправа. Ужываецца падчас і т. зв. л е с в і ч к а — разбіўка вершарадоў на асобныя радкі і запіс іх своеасаблівымі ўступамі. Ад гэтых агульнапрынятых Г. Ф. В. адступаюць т. зв. ф і г у р н ы я в е р ш ы, радкі якіх размяшчаюцца так, што ствараюць абрысы якой-небудзь фігуры (трохвугольніка, зоркі, ромба і г. д.). Фігурныя вершы сустракаюцца, напрыклад, у С. Полацкага, які вершаванымі радкамі «маляваў» контуры васьмівугольнай зоркі, сэрца, крыжа і інш. Зразумела, што такі запіс ці друкаванне вершаў мае пераважна фармальны характар. Фігурныя вершы, як своеасаблівыя забаўкі, сустракаюцца ў выданнях для дзяцей, радзей — у «дарослай» паэзіі.

Дванаццацірадкоўе — страфа, якая складаецца з дванаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Ужываецца даволі рэдка. Часам утвараецца з трох цесна звязаных паміж сабой (сінтаксічна, інтанацыйна, сэнсава) катрэнаў («Свиданье» М. Лермантава). Больш арыгінальная рыфмоўка (*аабвбвггдеде*) выкарыстана ў паэме М. Танка «Журавінавы цвет»:

Начамі месячнымі аж да дня
Бялела ў прымаразках цішыня.
Прыслухаешся: рана, ледзь чуваць
Шуміць вада на грэблі пад мастом,
Ды сонна шэпча ссохлая трава
Над верхаводкай з шэрым лазняком.
Як толькі на альховыя сукі
Навесіць дзень зару, цецерукі
Падымуць спрэчку п'яную і шум.
Часамі вецер з плёсаў прынясе,
Дзе мох, як перавернуты кажух,
Плач кнігавак, крык журавоў, гусей…

Своеасаблівым Д. з рыфмоўкай *АбАбВгВгДееД* напісана паэма Я. Коласа «Рыбакова хата»:

Глядзіць у вокны зімні вечар.
Кладзецца мрок на цесны двор.
Мароз-мастак рукой старэчай
На шыбах піша свой узор.
Ляжыць зямля ў адзенні белым,
І дрэвы ў шэрані стаяць.
Спакой халодны, амярцвелы
Паклаў на ўсё сваю пячаць.
Але жыве старая хата.
Як сведка прадзедаўскіх дзён,
Лучнік звісае, нібы звон,
І тоіць нейкі сум зацяты.

У Я. Коласа Д. з рыфмоўкай ААБВВБВБВББВ сустракаецца яшчэ і ў выглядзе непадзельнага страфоіда (60 радкоў) у пачатку першага раздзела другой часткі паэмы «Сымон-музыка».

Двухрадкоўе — найбольш просты від страфы, якая складаецца

з двух радкоў, звязаных сумежнай рыфмоўкай ці клаўзацыяй (у белым вершы). Можа ляжаць у аснове манастрафічнага верша (*гл.:* двухрадковік). У антычнай паэзіі Д. пэўнага памеру ўтваралі асобную страфу — элегічны двуверш. Надзвычай распаўсюджана ў паэзіі Усходу (*гл.:* бейт.). Д. нярэдка ўваходзіць як састаўная частка (у гэтым выпадку яго называюць р ы ф м о в а й п а р а й) у больш буйныя страфічныя формы (чатырохрадкоўі, шасцірадкоўі, васьмірадкоўі — *аабб, ааббвв, ааббввгг*), служыць кодай у некаторых класічных відах строфаў (санеце шэкспіраўскага тыпу, актаве, анегінскай страфе). Найчасцей жа выступае як самастойная страфа ў лірычных вершах і паэмах:

Ёсць яшчэ адзін куточак запаветны,
Дзе растуць, нібы грыбы, здаўна паэты.

Там зязюлямі завуцца ўсе кукушкі,
Гэтым краем з Кішынёва ехаў Пушкін.

Там прыгонных шмат паэтаў замарылі,
Там Міцкевіч закахаўся у Марылю.
(П. Панчанка. «Край паэтаў»)

Першы ўзор беларускага Д. сустракаем у Ф. Скарыны ў прадмове да кнігі «Исход» (1517):

Помни дни светые святити,
Отца и матку чтити!

Не забивай ни едина,
И не делай греху блудна!

Не вкради что дружнего,
А не давай свядецтва лживего!

Не пожелай жены ближнего,
Ни имения или речи его!

Д. было асноўнай страфой у беларускіх паэтаў-сілабістаў, хоць графічна строфы тады не аддзяляліся адна ад другой (А. Рымша, Я. К. Пашкевіч, С. Полацкі і інш.). Д. напісаны асобныя вершы Я. Купалы («Былі ў бацькі тры сыны», «Хто ты гэткі?»), Я. Коласа («Каля акна ў астрозе», «На рэчцы»), У. Дубоўкі («Бацькаў наказ», «Сенненская

Алеся»), М. Лужаніна («Мараўская песня») і інш.

Дзевяцірадкоўе, або **нона** (ад лац. Nona - дзевятая), — страфа, якая складаецца з дзевяці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Існуе некалькі відаў рыфмоўкі Д.: *аабвгбвгб, ААбВВбГГб, АбАббВбВВ* (спенсерава страфа), *АббвеАААв* і інш. Ужываецца Д. рэдка. Вось розныя па рыфмоўцы ноны Я. Коласа:

Наслалі нам асаднікаў,
Жандараў, і ураднікаў,
І іншае брыды.
Кунтушыкаў, каптурыкаў
І антэкаў-мазурыкаў
Наперлі нам сюды,
Каб гэтыя «дабродзеі»
Нам польскасць тут праводзілі
На панскія лады.
(«Панская ласка»)

Я помню ноч адну ў дарозе:
Глухота, ціш,
І дол, і ўзвыш
Ляжалі ў цемрадзі-імжы.
На цёмных ростанях — крыжы,
Бяроза боязна к бярозе
Тулілася ў нямой трывозе,
Лес — у затоенай пагрозе,
І зданню куст быў на мяжы.
(«Полымя»)

Верш «Наіўная мелодыя Тасканы» з трох арыгінальных Д. (*ААбААбААб*) напісаў В. Вабішчэвіч.

Дзесяцірадкоўе, або **дэцыма** (ад лац. decima — дзесятая), — страфа, якая складаецца з дзесяці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Вядома некалькі найбольш распаўсюджаных відаў Д. — з рыфмоўкай *аббаавеггв* (і с п а н с к а я д э ц ы м а, або э с п і н э л а), *АбАбВВгДДг* (адычная страфа), *АбАбввгддг, ААбвбвгддг.* Д. Ужываюцца ў глосе (*гл.*). Ва ўсходнеславянскай паэзіі яны сустракаюцца рэдка. У прыватнасці, імі карыстаўся Г. Дзяржавін («Фелица», «На

счастие»). Д. Напісана «Энеіда». І. Катлярэўскага. З беларускіх паэтаў Д. ёсць у А. Зарыцкага. Гэтую страфу паэт выкарыстаў пры напісанні паэм «Таварыш Саша» (*аББаВгВгДД*) і «Пяцёра» (*АбАбВггВдд*). Арыгінальнымі Д. (з выкарыстаннем халастых радкоў) напісаны верш Я. Коласа «Палессе»:

Я люблю твой прастор,
Гмах шырокі балот,
Дзе бубняць бугаі,
Дзе красуе чарот
  І дзе травы, як мора, ляглі.
  Калі лес там, дык лес:
  Можна тыдзень дыбаць;
А прастор, дык прастор —
І канца не відаць,
Не ахопіш, не змерыш зямлі.

Дыпціх — твор, які складаецца з двух частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Д. ёсць у Я. Купалы («Над ніваю ў непагоду», «Зіма»), Р. Барадуліна («Дыпціх прысвячэння: Міхасю Стральцову»), У. Някляева («Вадэвіль у двух актах») і інш.

Запеў — устойлівая слоўная формула, з якой пачынаюцца многія лірычныя і ліраэпічныя фальклорныя творы (быліны, гістарычныя песні, замовы і інш.). У З. звяртаецца ўвага на месца і час дзеяння, выказваецца просьба праслухаць твор, выяўляецца любоў да родных мясцін і г. д. З. аказаў пэўны ўплыў і на творы пісьмовай літаратуры. Так, з З.-звароту да роднай беларускай зямлі (калісьці яна называлася «Літвою») пачынаецца паэма А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш»:

Літва! Бацькоўскі край, ты як здароўе тое:
Не цэнім маючы, а страцім залатое —
Шкада, як і красы твае, мой родны краю.
Тугою па табе тут вобраз твой ствараю.
(Пераклад Я. Семяжона)

З.-зваротам да наднёманскага «роднага кута» пачынаецца паэма Я. Коласа «Новая зямля»:

Мой родны кут, як ты мне мілы!
Забыць цябе не маю сілы.

У дачыненні да твораў эпічных (казак, легенд, паданняў) у тым самым значэнні ўжываецца тэрмін з а ч ы н. Вось прыклады асобных казачных зачынаў: «У некаторым царстве, у некаторым гасударстве...», «Жыў-быў...», «Быў у аднаго бацькі (чалавека, цара, караля і г. д.)...»

Кальцавая кампазіцыя — такая структура вершаванага твора, асобныя элементы якой (вершаваныя радкі, паўрадкоўі) паўтараюцца ў пачатку і ў канцы асобных строфаў ці ўсяго твора. Падчас у канцы верша вар'іруюцца думкі, вобразныя дэталі, якімі ён пачынаецца. Так, адно з шаснаццаціpадкоўяў А. Куляшова пачынаецца радкамі: «Я хаце абавязаны *прапіскаю* — *Калыскаю,* падвешанай пад столь». У канцы яго зноў сустракаюцца пачатковыя вобразныя дэталі: паэт гаворыць, што не дазволіць, «Каб дым і пыл Зямлю ператварыў у бамбасховішча, Мільярд *прапісак* — у маўклівы прысак, Мільярд *калысак* — у мільярд магіл». Асабліва часта на пачатку і ў канцы строфаў паўтараюцца аднолькавыя радкі (с т р а ф і ч н а е к а л ь ц о, або э п і с т р а ф а), а на пачатку і ў канцы ўсяго твора — не толькі асобныя радкі, але і цэлыя строфы (а р х і т э к т а н і ч н а е к а л ь ц о). Вось прыклад страфічнага кальца:

Дацвітае чабор на палянах лясных.
Да наступнай вясны?
На палянах лясных дацвітае чабор.
І суцішыўся бор у вячэрняй журбе.
Ці трывожна табе?
У *вячэрняй журбе зноў суцішыўся бор*
(С. Панізнік. «Да наступнай вясны»)

Страфічнае кальцо выкарыстана ў вершах «Як я полем іду» Я. Купалы, «Раманс» М. Багдановіча, «...Я толькі з ёй пайшоў у свет» А. Салаўя, «Прабіла маёй сталасці пара» А. Лойкі і інш. Страфічнае кальцо — асноўны элемент у архітэктоніцы асобных цвёрдых форм верша, у прыватнасці такіх, як рандо і трыялет.

Архітэктанічнае кальцо знаходзім у вершы А. Дудара «Паэты рэвалюцыі». Твор пачынаецца радкамі:

Мы дзеці рэвалюцыі,
Кастрычніка сыны!
Ў дзень радасці кіпучае на свет з'явіліся мы...

Гэтымі ж радкамі (толькі ў адваротным іх парадку) верш і заканчваецца. Да К. К. часта звяртаецца ў сваіх васьмірадкоўях Н. Гілевіч. Вось адно з іх:

У тым сяле, дзе я не быў ніколі,
І нават дзе шукаць яго — не знаю,
Ёсць хата ў яблынях, парог якое
Я толькі ў сне парой пераступаю.

І зноў і зноў там, ледзь сцямнее ў полі,
Хаджу, як прывід, з вечара да ранку —
Ўсё запаветную шукаю брамку
У тым сяле, дзе я не быў ніколі.

Кода (італ. coda — хвост, дадатак, ад лац. cauda — хвост) — звышсхемныя дадатковыя словы ці асобныя радкі ў цвёрдых формах верша, а таксама у іншых раўнастрофных вершах. Як правіла, К. уяўляе сабой найбольш важкія па думцы выказванні, што канцэнтруюць асноўны сэнс папярэдніх радкоў. У К. нярэдка знаходзіцца пуант (*гл.*). Напрыклад, у карацельцы В. Шніпа «Бог» К. служыць адно слова, але гэта — асноўнае, стрыжнявое слова верша:

Анёлы Анёлы Анёлы Анёлы Анёлы
бела бела бела бела бела
чырвона чырвона чырвона чырвона чырвона
белы белы белы белы белы
людзі людзі людзі людзі людзі
Беларусь...

Так, верш Р. Барадуліна «Русалка» напісаны звычайнымі катрэнамі. К., што ідзе за апошнім чатырохрадкоўем твора, дае думцы нечаканы паварот, дзякуючы якому глыбей успрымаецца папярэдняя страфа і ўвесь твор:

Дзяўчатанькі,
паверце слову,
Не йдзіце ў жыта за лясочкам —
У жыце вас русалка зловіць,
Яна залашчыць, заласкоча.
Я лепей сам пайду...

К. часам называюць заключнае двухрадкоўе ў некаторых

цвёрдых формах верша (*гл.:* санет шэкспіраўскага тыпу, актава, анегінская страфа).

Куплет (франц. couplet, ад couple — пара) - двухрадковая або чатырохрадковая страфа ў песні. Меладычны малюнак першага К. затым дакладна паўтараецца ў іншых К. песні. Пасля аднаго ці некалькіх К. ідзе прыпеў, які сваёй мелодыяй звычайна адрозніваецца ад К. Часам К. называюць сатырычныя і гумарыстычныя прыпеўкі. Вось К. лірычнай песні і прыпевак:

Не бойся ні туманнасці, ні снежнасці,
Хай дождж сячэ або пячэ мароз,
Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці
Дакладна ў час, які прызначыў лёс.

Па вечнаму закону непазбежнасці
Разлучымся з адчаем і журбой.
Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці
І болей не расстанемся з табой
(Г. Бураўкін. «Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці: Песня»)

І «польскі», і «рускі»,
І ўсякі чорт іншы
На сказ беларускі
Плюе, не купіўшы —

Каб нам, беларусам
І немач, і ліха
А мы што? — пад вусам
Бармочама сціха:
Не плюй у карытца —
Прыдасца напіцца.
(Я. Купала. «Не плюй у карытца.: Прыпеўкі»)

Ланцужковая кампазіцыя — такая структура вершаванага твора, калі наступныя вершаваныя радкі «падхопліваюць» і развіваюць думку асобных папярэдніх радкоў. Такая кампазіцыя характэрна, у прыватнасці, для асобных вершаў М. Танка («Тапор», «...Ляжаць пакошаныя травы», «Галінка і верабей» і інш.). Вось адзін з такіх вершаў:

Растуць на радзіме маёй небасяжныя дрэвы.
Кожнае з іх мае крону з шумлівых галінаў.

Кожная з гэтых галінаў — зялёны прамень.
Кожны прамень — гэта некалькі звонкіх жалеек.
З кожнай жалейкі, калі заіграеш,
То салаўі вылятаюць,
то кнігаўкі,
то жаўрукі.
О, не сячыце дрэў гэтых пявучых,
Калі свае любіце песні.

У асобных цвёрдых формах верша суседнія строфы яднаюцца рыфмамі або наступныя строфы часам поўнасцю ўключаюць у сябе асобныя радкі папярэдніх (*гл.:* тэрцыны, вянок санетаў). Л. К. маецца, напрыклад, у вершы У. Дубоўкі «Асенні настрой»:

Журавінамі плача восень,
апавіўся тугою абшар.
Я не ведаю, можа здалося —
надзвычайна баліць душа.
Апавіўся тугою абшар,
а верасень сэрца нявечыць.
Надзвычайна баліць душа,
быццам цісне цяжар адвечны.
А верасень сэрца калечыць
пальцамі жоўтых кляновых лістоў.
Той цяжар непазбыўны адвечны
галаву схіляе на дол.

Л. К. — характэрная рыса асобных беларускіх народных песень. Вось адна з іх:

Сядзеў, думаў стары дзед другі раз жаніцца.
Маладую жонку браць — дзела не гадзіцца:
Маладая жонка пасцелі не сцеле,
А калі пасцеле, то са мной не ляжа,
А калі і ляжа, то і не абдыме,
А калі абдыме, то не пацалуе,
Калі пацалуе, то на землю плюне.
Перадумаў стары дзед: лепей не жаніцца!

Манастрафа (грэч. monostrophos — аднастрофны, ад monos — адзін і strophe — страфа) — кампазіцыйна замкнутая форма верша з адной страфы. Структурная першааснова М. — двухрадкоўе, трохрадкоўе і чатырохрадкоўе. Манастрафічнымі з’яўляюцца беларуская прыпеўка, украінская каламыйка, армянскі айрэн,

японскія танка і хоку, асобныя цвёрдыя формы верша — трыялет, санет, рандо і інш.

Полістрафічнасць — такая з'ява ў вершаваным творы, калі паслядоўна або адвольна чаргуюцца розныя строфы, графічна аддзеленыя адна ад другой. Да полістрафічных адносяцца разнастрофныя вершы, а таксама вершы раўнастрофныя з сіметрычным чаргаваннем двух ці больш відаў строфаў. Полістрафічнымі звычайна бываюць буйныя вершаваныя творы, кожная частка якіх падчас пішацца сваёй страфой. Так, у дзесяці раздзелах паэмы Я. Купалы «Безназоўнае» ўжываюцца чатырохрадкоўі васьмі і шасціфрадкоўі двух рыфмова-клаўзуальных схем. У паэме М. Танка «Нарач» сустракаюцца і чатырохрадкоўі самых розных мадыфікацый, і пяцірадкоўе, і астрафічны верш. П. надае вершаванаму твору разнастайнасць формы, дапамагае лепш выявіць змены лірычнага перажывання паэта і яго герояў.

Прыпеў — страфа з двух ці больш вершаваных радкоў, якая паўтараецца праз пэўную колькасць куплетаў песні (*гл.*). Так, у беларускай жартоўнай народнай песні «Мой міленькі захварэў» П. паўтараецца пасля кожнага двухрадковага куплета. У Дзяржаўным гімне Рэспублікі Беларусь (словы У. Карызны і М. Клімковіча) пасля кожнай чатырохрадковай страфы паўтараецца наступны П.:

Слаўся, зямлі нашай светлае імя,
Слаўся, народаў братэрскі саюз!
Наша любімая маці-Радзіма,
Вечна жыві і квітней, Беларусь!

Пуант (ад франц. pointe — вастрыё, востры канец) — нечаканая, рэзкая канцоўка твора, якая часта выяўляецца ў дасціпнай афарыстычнай форме. Значэнне П., як правіла, сэнсавае: у ім заключаны новы паварот паэтычнай думкі, своеасаблівая паэтычная «разгадка» папярэдніх радкоў, выказванне з аднаго сэнсавага плана пераводзіцца ў другі. Найбольш характэрны П. для такіх жанраў, як байка, эпіграма, анекдот, але маецца і ў лірычных вершах, асобных частках ліра-эпічных твораў. Вось невялікі лірычны верш Н. Мацяш «Без цябе», у якім П. падкрэслены недасказам:

А мне ўсё лепей без цябе.
Працую — не гарую.
Спакойнай сіле не слабець —
Магу звярнуць гару я.

Бясплённа дзень не праміне,
На мары не патрачу.
Смяюся, калі смешна мне,
А плачацца — не плачу.

Так, мне ўсё лепей без цябе.
Жніво наспела ў часе.
Ні тлуму, ні трывог цяпер.
...І ні хвіліны шчасця.

Майстрам вершаванага П. з’яўляецца М. Танк:

Уся зямля гарыць у майскай квецені.
Колькі год я па ёй вандраваў!
А сёння спыніўся:
                    як жа ісці
                    Па вуснах пякучых траў,
Па жывых, раскрытых вачах лотаці?
Дык вось чаму птушкі лётаюць!

К а н ц о ў к а — наогул адзін з найбольш важных кампазіцыйных элементаў верша. «Адным з сур’ёзных момантаў верша, асабліва тэндэнцыйнага, дэкламацыйнага, — падкрэсліваў У. Маякоўскі ў артыкуле «Как делать стихи», — з’яўляецца канцоўка. У гэту канцоўку звычайна ставяцца самыя ўдалыя радкі верша. Часам увесь верш перапрацоўваем, каб толькі была апраўдана такая перастаноўка».

Пяцірадкоўе, або **квінціла** (ісп. quintilla, ад лац. quintus — пяты), — страфа, якая складаецца з пяці вершарадоў, злучаных дзвюма (радзей - адной) рыфмамі або клаўзуламі. Рыфмуецца найчасцей па схеме *АбААб* (*АБААБ, аБааБ*). Такой страфой напісаны, у прыватнасці, вершы «Сыходзіш, вёска, з яснай явы» Я. Купалы, «Ведай, свет...» М. Чарота, «Ішлі сябры» А. Александровіча, «Аб чым спяваюць салаўі» П. Глебкі і інш.

Смешная геральдыка: мама і тата.

Дзіўная геральдыка: запылены том.
Старая геральдыка: сялянская хата.
Калі мой продак і быў хвастаты,
Дык гэта не значыць, што я з хвастом.

(М. Лужанін. «Смешная геральдыка»)

Радзей сустракаюцца П. з інакшай кампаноўкай рыфмаў — *аБББа, ААБББ, ААбАб:*

Ой лес, беларускі наш лес!
Я песень за век свой злажыў табе многа,
У свет праз цябе мне ляжала дарога,
Ты песціў юнацкасць, і цешыць старога
Сягоння твой полаг-навес.

(Я Колас. «Лясам Беларусі»)

Дзёгаць і лой мае рукі раз'елі,
Шчокі ў гразі і ў духоце счарнелі,
Краска завяла,
Шчасце прапала, —
Скура забрала...

(Ц. Гартны. «Песні гарбара»)

Стукаюць цяжкія молат за молатам,
Сыплюцца іскра за іскраю золатам,
Бляскі кладуць на зямлі.
Цяжкаю працай заняты тут волаты:
Жыцце куюць кавалі.

(А. Гурло. «У жыццёвай кузні»)

Арыгінальным П., у якім першы радок халасты, напісаны верш М. Танка «У маршы»:

Жыць нам прыйшлося вялікімі днямі,
На пераломе
Жалеза і песні,
У новых маланках, у новым громе.
Свет стары людзям быў цесны.

Рэдкае П. з адной рыфмай сустракаем у вершы А. Лойкі «Дыханне»:

Дыханне маё, дыханне —
Зорак на хвалях ваганне,
Жытнёвых ніў калыханне,

З-пад крылаў любві, кахання
Таямніцаў шуганне.

Ва ўсходняй паэзіі П. ляжаць у аснове своеасаблівага верша — мухамаса. У першай яго страфе адна рыфма яднае ўсе радкі (*ааааа*), у наступных — толькі першыя чатыры, пятыя ж рыфмуюцца з радкамі першай страфы (*бббба вввва гггга...*).

Наогул у П. з дзвюма рыфмамі магчымыя дзесяць варыянтаў рыфмоўкі. З іх беларускай паэзіяй асвоены яшчэ не ўсе. Я. Колас, у прыватнасці, П. напісаў 29 тэкстаў («Мужык», «Вусце», «Баяну-Кабзару», «На ўсходзе сонца», «Дзед і ўнук» і інш.), выкарыстаўшы 7 рыфмоваклаўзуальных схем і 23 мадэлі страфы.

Разнастрофны верш — верш, напісаны рознымі строфамі, аддзеленымі адна ад другой графічна (прабеламі). Сустракаецца Р. В. не часта. Прыкладам такога верша можа служыць верш В. Віткі «Стараверʼ»:

Я не пішу
Верлібрам,
Грашу
Старым калібрам.

Ніколі разабрацца
Не мог я ў новай модзе,
Шчыруючы на градцы
На ўласным агародзе.

Сярод жывых не першы,
Не лепшы між памершых,
На рыфмах зубы з'еўшы,
Пісаў свае я вершы

Для дома, Для альбома
І трохі
Для эпохі.

Рансарава страфа — шасцірадковая страфа з рыфмоўкай *ААбВВб.* Назву атрымала ад імя французскага паэта XVI ст. Рансара, які часта карыстаўся ёю. Першы ўзор Р. С. у беларускай паэзіі пакінуў В. Дунін-Марцінкевіч. Гэтай страфой напісаны першы раздзел яго паэмы «Халімон на каранацыі». Р. С. нярэдка сустракаецца ў Я.

Купалы:

Хай званы зазвоняць з жарам,
Хай музыка ў струны ўдара!
Гэй, паўстань, народ!
За сябе сам пастаяці
І за Бацькаўшчыну-маці
Йдзі, народ, на сход!

(«Час!»)

Ёю ахвотна карыстаўся і Я. Колас:

Спета бясслаўна панская песня.
Кончана з панам, пан не ўваскрэсне,
У край наш не знойдзе дарог.
Вольным народам сталі вы сёння,
Вашы ўсе пожні, вашы ўсе гоні,
І шлях вам, як сонца, пралёг.
(«Вольнаму народу»)

Раўнастрофны верш — верш, напісаны аднолькавымі строфамі. Да раўнастрофных адносяцца таксама вершы, у якіх у строгай паслядоўнасці чаргуюцца дзве ці тры розныя па характару страфы. Так, у песні, напісанай катрэнамі, пасля кожнага куплета часам ідзе двухрадковы прыпеў. Такі самы Р. В. ёсць у Я. Коласа («Над магілаю друга»):

Падбіўся ў дарозе ты, дружа,
І вочы пагаслі твае.
У шуме жыццёвае сцюжы
Байца-песняра не стае.
Спі спакойна, спачывай —
Не забудзе цябе край.

Арыгінальнае чаргаванне двухрадкоўяў і чатырохрадкоўяў у вершы С. Ліхадзіеўскага «Берасцянка жывых трывог»: 2-4-4-2... У Р. В. магчыма і іншае чаргаванне пэўных строфаў: 2-4, 4-3, 5-2 і г. д.

Рэфрэн (франц. refrain — прыпеў) — радок ці некалькі вершаваных радкоў, якія паўтараюцца ў нязменным або некалькі змененым выглядзе праз пэўную колькасць строфаў верша. Так, у «Песні вольнага чалавека» Я. Купалы кожнаму катрэну спадарожнічае Р.:

Душой я вольны чалавек,
І гэткім буду цэлы век!

У Р. звычайна заключана галоўная думка твора. Паўтараючыся, Р. садзейнічае ўсведамленню гэтай думкі чытачом (слухачом) твора.

Сапфічная страфа — адзін з відаў чатырохрадковай антычнай страфы, якая складаецца з трох адзінаццаціскладовых лагаэдычных радкоў (*гл.:* лагаэд) і чацвёртага пяціскладовага. Названа так у гонар старажытнагрэчаскай паэтэсы Сафо (Сапфо, V ст. да н. э.), якая вынайшла страфу і шырока карысталася ёю. С. С. імкнуўся імітаваць С. Полацкі, у прыватнасці ў вершы «Жен близость»:

Хотяй чистоту свою сохранити,
Должен есть с полом противным не жити,
Сожитие бо похоть возбуждает,
Девства лишает.

Даволі ўдалы ўзор імітацыі гэтай страфы сустракаецца ў У. Дубоўкі:

Вечар… П’яны вечар сваволі-траўня…
Вецер косы ночы расплёў, дуронік…
Салавей пяе над ракой, як слаўна!..
Сны сніць сасоннік…
Гукі тыя, здані той цёмнай ночы
Кроў крынічаць… Млосць захапляе волю…
Спакусіцель-чорт з нас трубой рагоча:
«Дзе ж твая доля?»
(«Здані»)

Рытмічная схема С. С. тут наступная:

|—|—|——|—|—
|—|—|——|—|—
——|—|——|—|—
|——|—

Спенсерава страфа — страфа, якая складаецца з дзевяці вершарадоў з рыфмоўкай *АбАббВбВВ.* Памер першых васьмі радкоў — пяцістопны ямб, дзевяты радок напісаны шасцістопным ямбам. Калі твор складаецца з некалькіх С. С., то цотныя пачынаюцца радкамі з жаночай клаўзулай, няцотныя — з мужчынскай (або наадварот). Упершыню гэты від страфы ўжыты англійскім паэтам

XVII ст. Спенсерам (адсюль і назва) у паэме «Каралева фей». Пазней С. С. напісаў паэму «Паломніцтва Чайльд Гарольда» Байран. Вось яе пачатак (у перакладзе Р. Барадуліна):

Ты і ў элінаў старажытнай Спарты
Служанкай не лічылася зямной,
А на зямлі, о Муза, нашы барды
Аганьбілі паклёпам і маной
Цябе, дачку нябёс! Ды твой спакой
Не патурбую, хоць і я, бывала,
У Дэльфах быў і храм разглядваў твой
І піў з крыніцы. Без тваёй ухвалы
Аповесць простую пачну пісаць памалу.

Страфоід — група радкоў вершаванага твора з вольнай рыфмоўкай або без рыфмоўкі, завершаных па інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. На С. дзеляцца астрафічныя вершы. С. у большай ступені, чым страфы, валодаюць унутранай сэнсавай цэльнасцю і завершанасцю, бо вызначае характар С. не колькасць радкоў або парадак рыфмоўкі (як у страфах), а логіка разгортвання вобразна-паэтычнай думкі. Найбольш часта С. сустракаюцца ў пазаметрычных формах верша (дольнік, тактавік, свабодны верш). Вось невялікі верш М. Танка з двух С.:

О, як лёгка ісці,
Адчуваючы матчыны рукі,
Адчуваючы крылы юнацтва,
Адчуваючы плечы каханай!

І як цяжка цягнуцца,
Ў далонях трымаючы толькі
Кульбаку ўспамінаў.

Сюжэт (франц. sujet, ад лац. sujectus — прадмет) — сістэма ўзаемазвязаных падзей, паступовае разгортванне якіх раскрывае характары персанажаў і ўвесь змест эпічнага, ліра-эпічнага або драматычнага твора. Паводле М. Горкага, сюжэт — гэта «сувязі, супярэчнасці, сімпатыі, антыпатыі і ўвогуле ўзаемаадносіны людзей — гісторыі росту і арганізацыі таго ці іншага характару, тыпу». У аснове С. заўсёды ляжыць пэўны жыццёвы канфлікт. З'яўляючыся важным сродкам даследавання з'яў рэчаіснасці ў іх узаемасувязях, прычынна-выніковых адносінах і супярэчнасцях, С. мае

канкрэтна-гістарычны характар; у С. выяўляюцца канфлікты, уласцівыя пэўнай нацыі, класу, эпосе. Вылучаюцца такія элементы С.: экспазіцыя, завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка і эпілог (экспазіцыі і эпілога ў творы можа і не быць). С. цесна звязаны з кампазіцыяй твора, хаця па аб'ёму за яе вузейшы (апрача С., кампазіцыя аб'ядноўвае т. зв. пазасюжэтныя элементы твора: разгорнутыя апісанні малюнкаў прыроды і быту, аўтарскія развагі, лірычныя адступленні і інш.) Творы лірычныя С. не маюць. Замест логікі разгортвання падзей у іх назіраецца своеасаблівая логіка выяўлення пачуццяў. Аднак С. прысутнічае ў ліра-эпічных творах (паэмах, баладах, байках), у вершаваных раманах, аповесцях, апавяданнях. Нярэдка ў паэзіі сустракаюцца і сюжэтныя вершы («Лён» Я. Купалы, «У вёсцы», «Страцім — лебедзь» М. Багдановіча, «Самсон» А. Гаруна, «На начлезе» А. Паўловіча, «Машэка» У. Караткевіча, «Дзень народзін» А. Лойкі, «Куля» С. Законнікава і інш.).

Сямірадкоўе, або **септыма** (ад лац. septima — сёмая), — сямірадковая страфа на адну, дзве або тры рыфмы з рознай схемай рыфмоўкі: *ааБввБв, аБаБввБ, ааБвваБ, ААББВВБ* і інш. У паэзіі сустракаецца даволі рэдка. С. карысталіся М. Лермантаў («Бородино»), А. К. Талстой («Волки»), І. Франко («Semper tiro»), Л. Первамайскі («Іван-горад») і некаторыя іншыя рускія і ўкраінскія паэты. С. пісаў Я. Колас:

Пануй, Мікалае,
Часіна такая,
Трымайся прастола,
А будзе вас гола.
Закончан малебен,
Ты нам не патрэбен,
Другі і апошні Мікола!
(«Малебен»)

С. з арыгінальнай рыфмоўкай (*АББАААБ*) напісаны верш В. Зуёнка «...У грымотах ашалелых веку»:

У грымотах ашалелых веку
Вы не чулі, што гэта такое —
Зона абсалютнага спакою,
Аб якой лясы, палі і рэкі

Б’юць чалом штодзённа чалавеку,
Б’юць чалом, каб адпусціў на лекі
Цішыні хоць зернейка скупое?

Да С. звярнуліся А. Салавей («Раманс»), Х. Жычка («Наш дзень»), А. Бадак («Каторы дзень»), Ю. Бармута («Што нашу я ў руках?) і некаторыя іншыя беларускія паэты. Н. Гілевіч напісаў С. вялікі цыкл вершаў, выкарыстаўшы некалькі іх рыфмова-клаўзуальных схем.

Трохрадкоўе, або **тэрцэт** (італ. terzetto, ад лац. tertius — трэці), — страфа, якая складаецца з трох радкоў. Існуе некалькі яе разнавіднасцей: рыфмуюцца ўсе радкі (*ааа*), два радкі рыфмуюцца, адзін застаецца халастым (*ааб, абб* ці, як у рытурнэлі, *аба*), радкі зусім не рыфмуюцца (*абв*). Прыклады гэтых відаў Т.:

Я — кропля вялікага творчага мора,
Я — іскра квяцістага полымя зораў,
Я — водблеск нябёсных адвечных прастораў…

Памру — не памрэ безупынная сіла,
Што думы пад неба да зорак насіла,
Што кіне вянок на нямую магілу.
(З. Бядуля)

Я не лічыў бы салдатам сябе,
Каб не гатоў быў прайсці
Праз няўдачы.

Я не лічыў бы аратым сябе,
Каб першы град
Мог скасіць маю веру ў калоссе,

І не лічыў бы паэтам сябе,
Каб кожны мой дзень
Не быў днём нараджэння.

(М. Танк)

У кожнага свае лясы і ластаўкі,
І песні, і жаночы голас ласкавы —
Яны мне найраднейшыя заўсёды.

І зоркі нашы, і сцягі гарачыя
Вялікай перамогаю адзначаны —

Адданы ім я ўсюды і заўсёды.

(П. Панчанка. «...Зямля мая то мяккая, то мулкая»)

Здараецца, у вершы асобныя Т. спалучаюцца рыфмай:

Журавель дон-н ды дон-н
У студні дно
Паліцай.

Неба слупамі-дымамі
Дамы падтрымалі —
Не зваліцца.

Ружавашчокай бяглянкаю
Просіцца ў хату клямкаю
Раніца.
(А. Шушко. «Студзень»)

Часам у вершы, напісаным Т., ужываюцца адначасова розныя яго віды («...У ноч такую не выходзіць звер» С. Панізніка). У выглядзе манастрафы Т. сустракаюцца не часта (*гл.:* трохрадковік). Часцей яны ўваходзяць у склад больш буйной вершаванай формы (напрыклад, санета) або звязваюцца адно з другім ланцужковымі рыфмамі (у тэрцынах, віланэлі). Арыгінальнымі верлібравымі Т. напісана паэма Я. Гучка «Галіна з дрэва Кастуся». У беларускай паэзіі нярэдкія творы, у якіх два Т., графічна аддзеленыя, аб’ядноўваюцца рыфмай у своеасаблівыя пары:

Ціха па мяккай траве
Сінявокая ноч прахадзіла;
Ціха з заснуўшых палян

Плыў у гару і знікаў,
Быццам дым сіняваты з кадзіла,
Рэдкі, прывідны туман.
(М. Багдановіч)

Непадкупны, светлы, чысты,
Ты прайшоў свой шлях цярністы,
Не схіліўшы галавы,
І удумным, смелым словам
Ты нёс смерць ліхім намовам,
Брэд развейваў векавы.
(Я. Колас. «Памяці Караленкі»)

Трыпціх — твор, які складаецца з трох частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Да такіх твораў адносяцца «Крым» і «Вёска» Я. Купалы, «Трыпціх да паэтэс» і «Трыпціх калыханкі» В. Коўтун, «Трыпціх Слова» Э. Акуліна і інш. У Т. аб'ядналі санеты Я. Колас («Наперад!») і А. Салавей («Гуманізм»).

Тэтрапціх — твор, які складаецца з чатырох частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Такі Т. Р. Барадуліна «Год», які складаецца з чатырох санетаў. «Чатырохгранная ваза» - Т. А. Наўроцкага (часткі: «I. Зіма», «II.
Вясна»; III. Лета»; IV. Восень»).

Чатырнаццацірадкоўе — страфа з чатырнаццаці вершарадоў. Да Ч. адносіцца анегінская страфа. Санет таксама мае чатырнаццаць вершарадоў. Такой страфой, якая сваёй архітэктонікай нагадвае санет, толькі не падзелены на катрэны і тэрцэты, А. Салавей напісаў паэму «На хуткіх крыллях вольнага Пегаса». Вось адзін з гэтых 25-і Ч. з рыфмоўкай *АбАбАбАбВггВгВ*:

Мінаюць дваццаць першыя угодкі майго жыцця.
Пакуль яшчэ не стар — усё, што я набыў за час кароткі,
што маю — пакладу на свай алтар.
Для вас, сябры мае і аднагодкі, народзе мой,
крывіцкі мой абшар, нашчадкі прышлага,
былога продкі, я прысвячаю слоў сардэчных дар.
Дармо, што вас не бачу гэтым часам, дармо,
што есць мяне чужыны золь, грызе душу цяжкой
разлукі моль, — знясу усё — і зло, і перагасы,
да вас прымчу слоў гэтых хлеб і соль
на хуткіх крыллях вольнага Пегаса.

Чатырохрадкоўе, або **катрэн** (франц. quatrain, ад лац. quattuor — чатыры), — найбольш распаўсюджаная ў сусветнай, у тым ліку беларускай, паэзіі страфа з чатырох вершарадоў. Рыфмоўка можа быць разнастайная: найчас цей — *абаб,* радзей — *аабб, абба,* часам — *аааа, ааaб, ааба, абаа, бaaa.* Напрыклад:

Ты — вясною аквечаны луг,
шум дубровы магутны, пявучы,
непадайны сталёвы ланцуг,
што нам сэрцы нязломныя лучыць!

(Л. Генiюш. «Родная мова»)

Дае прырода зноў урокi нам:
Не верце цiшынi, салодкiм снам,
Бяда i радасць ходзяць побач вечна,
Людзей ратуе толькi чалавечнасць.

(П. Панчанка. «...На Брэстчыне карыбскi ураган»)

Пахадзi над ракой
З камарынай талакой,

Калi месяц зойдзе ў хмару,
Памахай мне рукой...
(М. Лужанiн. «Пад цымбалы»)

Дзе пачынаюцца догмы?
Дзе прыжываюцца догмы?..
Там, дзе, як гончыя догi,
Прэм да гатовых дарог мы!..

(А. Лойка. «Догмы»)

Ч. разнастайныя i паводле метрычнай, сiнтаксiчнай структуры, чаргавання клаўзул. Усё гэта надае iм надзвычайнае рытмiчнае, сiнтаксiчна-iнтанацыйнае багацце, здольнасць выяўляць самыя патаемныя зрухi лiрычнага перажывання. Таму Ч. i сталi пануючай формай беларускай строфiкi. Яны могуць ужывацца як самастойна (*гл.:* чатырохрадковiк), так i ў складзе больш буйных страфiчных форм (санет, васьмiрадковiк), як у невялiкiх вершах, так i ў буйных паэмах. Першыя па часе напiсання Ч. сустракаюцца яшчэ ў старажытнай беларускай лiтаратуры, у прыватнасцi ў «Дыярыушы» А. Фiлiповiча (1647):

Даруй покой церкви своёй, Христе боже,
Терпети больш, не вем, если хто з нас зможе.
Дай помощ от печали,
Абысмы вцели зостали.
В вери святой непорочной в милы лета,
Гды ж приходят страшные дни в конец света!
Вылучаеш, хто з нас, пане,
По правици твоей стане.

Ч. напiсаны верш П. Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы», некаторыя ананiмныя творы XVIII—XX стст., асобныя творы В.

ДунінаМарцінкевіча, А. Гурыновіча, Я. Лучыны і інш. Катрэнамі напісаны ледзь не ўсе паэмы Я. Купалы, паэма П. Панчанкі «Патрыятычная песня».

Шаіры — грузінская форма чатырохрадковай страфы сілабічнага верша. У кожным радку - па шаснаццаць складоў, усе радкі рыфмуюцца паміж сабой, рыфмы жаночыя (у т. зв. высокім шаіры — м а г а л і) або дактылічныя (у т. зв. нізкім шаіры — д а б а л і.) Сустракаецца Ш. у найдаўнейшых узорах грузінскай паэзіі, але асабліва па-майстэрску выкарыстаны ў паэме Шата Руставелі «Віцязь у тыгравай шкуры», дзе чаргуюцца высокі і нізкі Ш. Дакладна перадаць рытмічны лад і наогул усю структуру Ш. на славянскіх мовах, у тым ліку на беларускай, бадай, немагчыма. Звычайна «Віцязя ў тыгравай шкуры» ўзнаўляюць васьмістопным харэем. Што да рыфмы і рыфмоўкі, то некаторыя перакладчыкі паслядоўна чаргуюць строфы з мужчынскай і жаночай рыфмай, лічачы страфу з мужчынскай рыфмай аналагам высокага Ш., а з жаночай — нізкага Ш. Рускі паэт К. Бальмонт пры перакладзе паэмы ўжыў перакрыжаваную рыфмоўку з чаргаваннем жаночых і мужчынскіх рыфмаў. Такім жа чынам пераклалі паэму на беларускую мову А. Звонак і М. Хведаровіч:

Той, хто сілаю магутнай даў Сусвету існаванне,
Хто з нябёс паслаў дыханне для істоты нежывой, —
Падарыў зямлю нам гэту, ўсю ў шматколерным убранні,
А царам зямным надаў ён уладарны выгляд свой.

Форму Ш. выкарыстаў М. Танк у вершы, прысвечаным Шата Руставелі («Шаіры»).

Шаснаццаціарадкоўе — страфа, якая складаецца з шаснаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Найбольшы па колькасці радкоў від страфы ў беларускай паэзіі. Ш. створана А. Куляшовым і шырока выкарыстана ім як у асобных манастрафічных вершах-шаснаццаціарадковіках (цыкл «Новыя вершы»), так і ў паэмах («Маналог», «Цунамі»). Структурна страфа найчасцей складаецца з чатырох катрэнаў з перакрыжаванай, сумежнай або апаяснай рыфмоўкай. Вось адно з

Ш. А. Куляшова:

Я гіну ад бяздзейнасці не месяц,
Не два, не тры. Як быццам хто закляў!
Я сам сябе гатоў хутчэй павесіць,
Чым існаваць для непатрэбных спраў.

Запал прапаў — я сэрцам разумею,
Яго мне не пазычаць дактары.
Я вар'яцею, трацячы надзею,
І не чакаю лепшае пары.

Яна сама прыходзіць, як здароўе.
З крыніц сваіх і жыватворных рэк
Прыносіць мне шаснаццацірадкоўе
Шаснаццаць кропель цудадзейных лек:

Шаснаццаць сцежак на лістку паперы,
Як спраў працяг, якія я люблю,
Шаснаццаць крокаў, каб ісці наперад,
Шаснаццаць рук, каб абдымаць зямлю.

Ш. можа складацца з двух пяцірадкоўяў і аднаго шасцірадкоўя («Я хаце абавязаны прапіскаю» А. Куляшова). Могуць быць і іншыя варыянты страфічнай арганізацыі Ш.: сямірадкоўе, пяцірадкоўе і чатырохрадкоўе; два шасцірадкоўі і чатырохрадкоўе; пяцірадкоўе, васьмірадкоўе і трохрадкоўе і г. д. Аднак заўсёды, нягледзячы на графічную адасобленасць, усе радковыя групы вельмі цесна звязаны паміж сабой рыфмамі, сінтаксісам, памерам (так, усе Ш. А. Куляшова напісаны пяцістопным ямбам), інтанацыяй, а галоўнае — адзінствам паэтычнай думкі. Творы, напісаныя Ш., вызначаюцца паглыбленым роздумам аўтара над праблемамі жыцця, дакладнасцю і афарыстычнасцю паэтычнага выказвання.

Шасцірадкоўе, або **секстэт** (ад лац. Sex - шэсць), — страфа з шасці вершарадоў, звязаных дзвюма, трыма ці адной рыфмай або толькі клаўзацыяй (у белым вершы). Рыфмоўка можа быць разнастайная. Найчасцей сустракаюцца наступныя схемы рыфмоўкі: *абабвв, аБаБаБ* (секстына), *ААбВВб* (рансарава страфа), *АббАвв, ааббвв, АБвАБв.* Напрыклад:

І прад высокаю красою,
Увесь зачараваны ёй,

Скланіўся я душой маёй,
Натхнёнай, радаснай такою,
А ў сэрцы хараша было,
Там запалілася святло.
(М. Багдановіч. «Вераніка»)

Залягла, як пасцель,
Лебядзіная бель
На загон, на курган.
І кажан, і груган
Занямеў не на смех:
Гэта снег, толькі снег…
(Я. Купала. «Снег»)

Так з намі часінаю творчай бывае —
Працуеш над рэччу, над складам, шліфоўкай.
Шчаслівы, калі ёй прысуджана жыць:
Прыкінеш на сонца — гарыць залатая,
На дно яе глянеш, пабачыш — глыбока,
Ударыш рукою — што звон зазвініць!
(П. Броўка. «Бондар»)

Цікавы ўзор Ш. (*аБввБа*) пакінуў невядомы беларускі аўтар XIX ст. у вершы «Я клічу Вас»:

Я клічу Вас,
кабы збудзіць
Сардэчным крыкам слёз і болі
І сэрцу Вашаму сказаць:
Браты радзімыя, ці ж спаць
Яшчэ дагэтуль не даволі?
Марнеці, гінуці ды гніць?!

Арыгінальны спосаб рыфмоўкі (*ааббба*) у вершы Я. Купалы «Адцвітанне»:

Не шасцяць каласы,
Звон не валіцца з касы,
Не кладуцца ў стог пласты,
Толькі сыплюцца лісты
На яловыя кусты,
На сухія верасы.

Да Ш. даволі часта звярталіся класікі рускай паэзіі. Так, гэтай страфой В. Жукоўскі напісаў 14 твораў, М. Лермантаў — 23, А. Пушкін — 49. Ш. шырока карыстаюцца і беларускія паэты. У

прыватнасці, Я. Колас напісаў Ш. 24 вершы, якія даюць 14 рыфмова-клаўзуальных схем і 23 мадэлі. Гэта была, бадай, яго самая любімая страфа (калі не лічыць чатырохрадкоўяў і двухрадкоўяў). Народны паэт Беларусі пакінуў розныя ўзоры рыфмоўкі ў Ш.: *аБаБвв* («Партызанская песня»), *ААбВВб* («Наша сяло»), *АббААб* («Зімні вечар»), *АБВВБА* («У майскія дні»), *АБХБВВ* («На раздарожжы») і інш. Сустракаецца ў яго і надзвычай рэдкі від Ш. — з рыфмоўкай *аБаааБ:*

   Пасечаны лясы,
І толькі хмыз на торфішчы буяе.
Загоны-паясы,
   Ні сілы, ні красы, —
   На тыя ж галасы
   Звініш, зямля заходняя, старая!
   («З дарогі»)

Ш. можа выступаць і ў выглядзе манастрафы (*гл.:* шасцірадковік).

Элегічны двуверш — двухрадковая страфа антычнага верша, у якой першы радок гекзаметр, а другі пентаметр. Звычайна кожная такая страфа выражала закончаную думку. Ужываўся Э. Д. у элегіях, эпіграмах, эпітафіях, розных афарыстычных выказваннях. У беларускай лацінамоўнай паэзіі Э. Д. напісаная знакамітая паэма М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (1522). Перайшоўшы ў еўрапейскую сілабатанічную паэзію ў некалькі зменены выглядзе (на месцы ранейшых доўгіх складоў у гекзаметры і пентаметры сталі націскныя, на месцы кароткіх — ненаціскныя), Э. Д. пашырыў свае жанравыя рамкі, страціў былую сэнсавую і страфічную замкнёнасць. Да яго звярталіся Гётэ, Шылер, А. Пушкін, А. Фет, І. Франко і іншыя паэты. У беларускую паэзію Э. Д. увёў М. Багдановіч. Вось адзін з яго чатырохрадковікаў, напісаных Э. Д.:

З нізкага берагу дно акіяна вачам недаступна, —
Глуха укрыла яго сіняя цемень вады.
Але ўзбярыся ўгару на вяршыню прыбрэжнай
                                        страмніны, —
Кожны каменьчык на дне, пэўна, пабачыш ты стуль.

Развіваючы традыцыі антычнага вершавання, М. Багдановіч у асобных выпадках ужываў у Э. Д. рыфму, чаго ў ім ніколі не было:

Падаюць вішняў цвяты, і разносіць іх вецер халодны;
Снегам у чорную гразь падаюць вішняў цвяты.
Плачце, галіны, лісты!
Загубілі вятры цвет ваш
                    родны,
Не к чаму болей вам жыць.
Плачце, галіны, лісты!

Зараз Э. Д. у беларускай паэзіі амаль не сустракаецца.

ЖАНРЫ ПАЭТЫЧНЫЯ ВІДЫ ВЕРША

Жанр (франц. genre — род, від) — гістарычна акрэслены, адносна ўстойлівы тып мастацкай формы, дзе структура пэўных фармальных прымет (архітэктанічных, вобразных, моўных) выяўляе больш-менш канкрэтны паэтычны сэнс. Генетычна кожная жанравая форма звязана з пэўным зместам, аднак у выніку сваёй адноснай самастойнасці ў працэсе літаратурнага развіцця яна можа «адчужацца» ад яго і выражаць новы змест. Пры гэтым з самой формай адбываецца некаторая трансфармацыя. Вось чаму асобныя вучоныя (напрыклад, Г. Паспелаў) імкнуліся нават размежаваць жанравую форму і жанравы змест. Тая ці іншая сувязь паміж пэўным зместам і формай у вершаваных Ж. заўсёды існуе (гімн — гэта выяўленне ў вершаваным творы ўрачыстасці, эпіграма — насмешкі, элегія — суму і г. д.). Кожны з трох родаў літаратуры (лірыка, эпас і драма) мае свае Ж. Так, сярод твораў л і р ы ч н ы х вылучаюцца філасофска-медытатыўныя (медытацыя, пасланне, стансы, ямбы, філасофскі верш, элегія), велічальныя (ода, дыфірамб, панегірык, апалог, мадрыгал, гімн, эпітафія, эпіталама), песенныя (раманс, песня, серэнада, марш, псалом, кантата, альба, баркарола, канцона), сатырычна-выкрывальныя (эпіграма, пародыя, сатыра). Да лірычных Ж. адносяцца таксама некаторыя фальклорныя творы, найперш — песні (*гл.:* абрадавая паэзія). Эпас таксама часамі звяртаецца да вершаванай мовы. Наогул першапачатковымі ў літаратуры, тады яшчэ вуснай, былі менавіта э п і ч н ы я Ж.: эпапея, быліна, дума, сказ, гутарка, вершаваная казка, легенда. Пазней, на пісьмовым этапе развіцця мастацтва слова, да іх далучыліся вершаваныя раманы, аповесці, апавяданні, гумарэскі, нарысы, фельетоны, памфлеты, рэпартажы. Усім ім уласціва выкарыстанне вершаванай мовы, праз якую ўзнаўляюцца знешнія — у адносінах да пісьменніка — з'явы рэчаіснасці ў іх аб'ектыўнай сутнасці, паступова-лагічным (сюжэтным) развіцці. Што датычыць драмы як роду літаратуры, для якога асноўнае — выяўленне скразнога напружанага дзеяння ў дыялагічнай форме, то ў ёй вылучаюцца свае д р а м а т ы ч н ы я Ж. Трагедыі, камедыі і ўласна драмы нярэдка пісаліся і цяпер пішуцца вершам («Георгій Скарына». М. Клімковіча, «Формула іржавіны» Н. Гілевіча). Кожны Ж. мае свае ж а

н р а в ы я р а з н а в і д н а с ц і, характар якіх залежыць ад канкрэтнага зместу твора. Так, эпіграма можа быць літаратурнай, палітычнай, сацыяльна-бытавой, песня — інтымна-лірычнай, гістарычнай, патрыятычнай і г. д. Дарэчы, часам прымета зместу наогул кладзецца ў аснову жанравага падзелу лірыкі, паводле якога вершы адносяцца да розных Ж. — грамадзянскіх, інтымных, пейзажных, філасофскіх, медытатыўных, сугестыўных. Паколькі паміж рознымі родамі літаратуры няма глухой мяжы, то ўзаемадзеянне, узаемапранікненне іх прывяло да ўзнікнення шэрагу Ж. ліра-эпічных (балада, паэма, версэт) і ліра-драматычных (байка, драматычная паэма). Узаемадзейнічаюць паміж сабой таксама Ж. і жанравыя разнавіднасці. Так узніклі трагікамедыя, фарс-вадэвіль, сатырычная элегія, сатырычны раманс і г. д. У працэсе развіцця літаратуры жанравы дыяпазон паэзіі змяняецца. Адны Ж. узнікаюць, другія звужаюць сферу свайго бытавання або зусім знікаюць (эклога, эпіталама, ідылія, мадрыгал, канцона), трэція істотна змяняюць сваю змястоўную сутнасць. Напрыклад, спачатку ў антычнай літаратуры эпіграма не мела сатырычнай скіраванасці. Гэтым тэрмінам называлі такі лаканічны верш на сцяне храма ці помніка, які набываў самастойнае значэнне. Нешта падобнае здарылася і з літаратурнай эпітафіяй, якая зараз мае пераважна сатырычны характар: у старажытнай Грэцыі яна была панегірыкам, і яе можна было прачытаць толькі на магільнай пліце. Змянілася сэнсавае напаўненне і некаторых іншых Ж. Іх «рэфармавалі» асобныя пісьменнікі, для творчасці якіх характэрна свая спецыфіка жанравых форм. Прычым калі зварот пісьменніка да таго ці іншага роду літаратуры звычайна прадвызначаецца характарам яго таленту, выбар пэўнага Ж. — перш за ўсё прадметам адлюстравання, аўтарскімі адносінамі да яго і г. д. Кожны перыяд літаратурнага развіцця карыстаецца пэўнымі Ж. і жанравымі разнавіднасцямі. Так, у беларускай літаратуры XVI-XVIII стст. пераважалі духоўныя вершы, панегірыкі, рацэі. У XIX ст. набылі пашырэнне элегіі, байкі, паэмы, медытацыі, песні і інш. У прыватнасці, толькі ў творчасці Ф. Багушэвіча сустракаюцца грамадзянскі верш («Праўда»), гутарка («Хрэсьбіны Мацюка»), вершаванае апавяданне («Хцівец і скарб на святога Яна»), паэма («Кепска будзе»), вершаваная легенда («Гдзе чорт не зможа, там бабу пашле»), байка («Воўк і авечка»), песня

(«Удава»), пасланне («Яснавяльможнай пані Арэшчысе»), сатыра («Скацінная апека»). Па колькасці і характары Ж. і іх разнавіднасцей можна ўскосна меркаваць пра багацце мастацкіх здабыткаў асобных пісьменнікаў і нацыянальных літаратур наогул. На пачатку XX ст. многія Ж. і віды верша ўвёў у беларускую паэзію М. Багдановіч (эпістала, філасофскі верш, трыялет, рандо, тэрцыны і інш.). У творчасці Я. Купалы сустракаюцца, бадай, усе жанравыя разнавіднасці верша, вершаванага апавядання і паэмы. Народнаму песняру належыць надзвычай дасціпнае паэтычнае вызначэнне асобных літаратурных жанраў — песні, оды, серэнады, сатыры, балады і інш. («Паэзія», 1906).

Праўду з няпраўдай,
Цноту з гарэзіяй
Вемешай спрытам, —
Будзе *паэзія.*
Лета, ноч, месяц,
Клёнік, чарэсня,
Хлопец, дзяўчына, —
Вось вам і *песня.*
Пуня падперта...
Голас: сусед я!
Бацька з дубінай, —
Вось вам *камед'я.*
Зімка. Знік хлопец,
Дзеўка ўжо «мамай»,
Слёзы...... Палонка, —
Вось вам і *драма.*
Свет, людзі-шэльмы
Крадуць, лгуць шчыра,
Чэсны паэта, —
Вось вам *сатыра.*
Двор, хорам панскі;
Рада-парада, —
Шэпты, прысяга,
Вечная згода,
Вечная любасць, —
Вось вам і *ода.*
Пуня, дзяўчына,
Сена-прынада,
Хлопец пад пуняй, —
Вось *серэнада.*
Добрасць, пачцівасць, —
Вось вам *балада.*
Свінні, падпасвіч,
Лапці, парцянка,
Непагадзь, золка, —
Вось і *сялянка.*
Добры пан, пані;
Корміць іх ласка
Бедных, галодных, —
Вось вам і *казка.*
Пан, хам і поле,
Праца, нястатак,...
Тры аплявухі, —
Вось і канчатак.

М. Багдановіч і Я. Купала не толькі карысталіся гатовымі жанравымі формамі ў нязменным выглядзе, але і ўдасканальвалі, па-наватарску ўзбагачалі іх. Гэтыя традыцыі класікаў роднай літаратуры прадоўжылі многія беларускія паэты - М. Танк, П. Панчанка, Р. Барадулін, Г. Бураўкін, Н. Гілевіч, В. Зуёнак, А. Лойка, П. Макаль, Я. Сіпакоў, А. Салавей, М. Кавыль, Р. Крушына, А. Разанаў, С. Панізнік, Э. Акулін, А. Хадановіч і інш.

Від верша — устойлівая форма вершаванага твора, заснаваная на нейкіх архітэктанічных, рытмічных, фанічных, лексічных і інш. прыметах. У адрозненне ад жанра, В. В. не дае нам нават найменшага ўяўлення пра змест твора. Так, паводле колькасці радкоў вылучаюцца аднарадковікі, двухрадковікі, трохрадковікі, чатырохрадковікі, пяцірадковікі і г. д. Характар рыфмаў і рыфмоўкі вызначаюць сутнасць манарыма, газэлі, двурыма, гашмы, бурымэ, каламбура, пантарыма, рэхаверша, белага верша і інш. Колькасць радкоў і характар рыфмоўкі акрэсліваюць воблік айрэна і рубаі. Часам В. В. прадвызначае гукапіс (ліпаграматычны верш, таўтаграма), лексіка (акраверш, пантум, стракаты верш, макаранічны верш, цэнтон, шарада), вершаваны памер (брахікалан), вершаваны памер і рыфмоўка (александрыйскі верш, каламыйкавы верш, лімерык) і інш. Існуе цэлы шэраг т. зв. цвёрдых формаў верша. Сярод іх найперш трэба назваць санет, трыялет, актаву, тэрцыны, секстыну, рандо, рандэль, хоку, танку, рытурнэль і інш. Да В. В. адносяцца і вершы павучальнага ці рэкламнага характару, разлічаныя на хутчэйшае запамінанне, т. зв. мнеманічныя вершы. Гэтыя і іншыя В. В., зразумела, не адразу з’явіліся ў беларускай паэзіі. Ды яны з’яўляюцца і цяпер — як у выніку запазычання з сусветнай паэзіі, так і дзякуючы пошукам паэтаў, найперш маладых, у галіне вершаванай формы.

Абрадавая паэзія — від вуснай народнапаэтычнай творчасці, звязаны з рознымі працоўнымі, святочнымі, сямейнымі абрадамі. А. П. беларускага фальклору — адна з найбагацейшых у славянскім свеце. Багацце і жывучасць яе абумоўліваецца і поліканфесійнасцю беларусаў, сярод якіх прыблізна палавіна прытрымліваецца праваслаўя і традыцыйныя святы святкуе па старым календары, а адна чвэрць — каталіцкага веравызнання, святы адзначае па новым стылі. Такое падвойнае святкаванне адных і тых жа святаў (Каляды, Вялікдзень, Купалле, Сёмуха і інш.) садзейнічае больш працягламу і актыўнаму функцыянаванню звязанай з імі А. П. Традыцыйна А. П. падзяляецца на каляндарна-абрадавую і сямейна-абрадавую. Да к а л я н д а р н а а б р а д а в а й паэзіі адносяцца найперш песні, якія суправаджаюць працоўную дзейнасць

і святы земляроба на працягу гаспадарчага года. Яны складаюць 4 вялікія цыклы — зімовы, веснавы, летні і восеньскі, уключаюць звыш 20 песенных разнавіднасцей. Так, да цыкла з і м о в ы х п е с е н ь адносяцца к а л я д к і, ш ч а д р о ў к і, п і л н п а ў с к і я і м а с л е н і ч н ы я, што выконваюцца на Каляды (з 24 снежня па 6 студзеня па н. ст. і з 6 па 19 студзеня па ст. ст.), у Шчодры вечар (напярэдадні Новага года: 31 снежня па н. ст. і 13 студзеня па ст. ст.), на Піліпаўку (з 28 лістапада па 6 студзеня), на Масленым, або Сырным, тыдні (восьмы тыдзень перад Вялікаднем). Паэзіяй прасякнуты розныя вясковыя тэатралізаваныя відовішчы, што праводзяцца ў часе Каляд, у прыватнасці — «жаніцьба Цярэшкі»: своеасаблівы жартоўны спектакль з песнямі і танцамі, з «бацькам» і «маці», якія падбіраюць і «сватаюць» маладыя пары. Вялікай разнастайнасцю вылучаюцца в е сн а в ы я п е с н і, сярод якіх в я с н я н к і, в а л а ч о б н ы я (яны ёсць толькі ў беларусаў), ю р а ў с к і я, т р а е ц к і я, к у с т а в ы я, р у с а л ь н ы я. Яны спяваюцца адпаведна пры абрадзе «гукання вясны» (канец лютага — пачатак сакавіка), у першы вечар каталіцкага і праваслаўнага Вялікадня, на Юр’я, калі выганялі жывёлу на пашу (23 красавіка па н. ст. і 6 мая па ст. ст.), на Тройцу, або Сёмуху (праз сем тыдняў пасля Вялікадня), у час абраду «ваджэння куста», на Русальным тыдні (наступны тыдзень пасля Сёмухі). Л е тн і я п е с н і складаюцца з к у п а л ь с к і х, п я т р о ў с к і х, к а с е ц к і х, ж н н ў н ы х. Самі назвы гавораць, у час якіх святаў ці якой працы яны выконваюцца: на Купалле (у ноч з 23 на 24 чэрвеня па н. ст. і з 6 на 7 ліпеня па ст. ст.), на Пятра (29 чэрвеня па н. ст. і 12 ліпеня па ст. ст.), у часе касьбы і жніва. Своеасаблівасцю беларускай А. П. з’яўляецца наяўнасць у ёй в о с е н ь с к і х п е с е н ь, якія спяваюць толькі жанчыны ў часе восеньскіх святаў (Пакровы, Багач, Дзяды) і попрадак. Да гэтых песень далучаюцца т а л о ч н ы я п е с н і, што выконваюцца ў застоллі пасля калектыўнай бясплатнай узаемадапаможнай працы - талакі. Да с я м е й н а а б р а д а в а й п а э з і і адносяцца творы, што суправаджаюць асноўныя этапы жыцця чалавека — нараджэнне, шлюб, смерць і выяўляюць народны ідэал сямейнага шчасця, своеасаблівую сялянскую філасофію жыцця. Радзінны абрад (адведкі, хрэсьбіны, кумаўство і г. д.) і р а д з н н н ы я п е сн і, якія выконваюцца падчас гэтага

абраду, прызначаны забяспечыць шчаслівы лёс немаўляці, услaвіць бацькоў (найперш маці), бабку-павітуху, кумоў, павесяліць прысутных. Асабліва багатыя ў беларусаў абрад вяселля і в я с е л ь н ы я п е с н і, што суправаджаюць шматлікія моманты гэтага дасканалага народнага абраду. Абрад пахавання звычайна суправаджаўся імправізаванымі г а л а ш э н н я м і, у якіх у паэтычна-вобразнай форме, з выкарыстаннем інтанацыі плачу ўслаўляўся нябожчык, паказвалася яго жыццё, працоўная дзейнасць, побыт, раскрываліся яго лепшыя маральныя рысы. А. П. цесна звязана з п а з а а б р ад а в а й п а э з і я й, куды адносяцца прыказкі і прымаўкі, загадкі, замовы, выслоўі, балады, а таксама песні, што выконваюцца незалежна ад абраду і календара (хоць могуць суправаджаць і пэўны абрад). Да такіх песень адносяцца с я м е й н а б ы т а в ы я, л і р ы ч н ы я, л ю б о ў н ы я, ж а р т о ў н ы я, в а й с к о в ы я (у т. л. рэкруцкія, казацкія, салдацкія, жаўнерскія), с а ц ы я л ь н а б ыт а в ы я (у т. л. антыпрыгонніцкія, прымацкія, батрацкія, парабкоўскія, бурлацкія, чумацкія), п р ы п е ў к і. А. П. з найбольшай паўнатой прадстаўлена ў наступных тамах кнігазбору «Беларуская народная творчасць»: «Радзінная паэзія» (1971), «Жніўныя песні» (1974), «Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі» (1975), «Веснавыя песні» (1979), «Вяселле: Песні» (кн. 1-6, 1980-1988), «Валачобныя песні» (1981), «Купальскія і пятроўскія песні» (1985), «Пахаванні, памінкі, галашэнні» (1986), «Паэзія беларускага земляробчага календара» (1992), «Жаніцьба Цярэшкі» (1993). Характар беларускага земляробчага календара выкладзены ў выданні «Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі» (1990). Узоры пазаабрадавай паэзіі можна знайсці ў выданнях: «Песні савецкага часу» (1970), «Загадкі» (2-е выд. 2004), «Жартоўныя песні» (1974), «Прыказкі і прымаўкі» (кн. 1-2, 1976), «Балады» (кн. 1-2, 1977-1978), «Песні пра каханне» (1978), «Выслоўі» (1979), «Сямейна-бытавыя песні» (1984), «Сацыяльна-бытавыя песні» (1987), «Прыпеўкі» (1989), «Замовы» (1992).

Аднарадковік, або **манаверш** (ад грэч. monos — адзін і лац. versus — верш, радок), — верш, які складаецца з аднаго радка, завершанага па сэнсу, па сінтаксічнай і метрычнай структуры. Зрэдку ўжываўся ў антычнай паэзіі. Пісаўся звычайна гекзаметрам, набываў афарыстычнае гучанне.

Рим золотой,
обитель богов,
меж градами первый.
(Аўсоній, пераклад В. Брусава)

У рускай паэзіі эксперыментальны ўзор М. маецца ў М. Карамзіна:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

Да А. можна аднесці асобныя вершаваныя крылатыя выслоўі і афарызмы (*гл.*), што выкарыстоўваюцца для лозунгаў, у загалоўках твораў, эпіграфах і г. д. А., па сутнасці, з'яўляюцца і некаторыя рытмічна арганізаваныя прыказкі, прымаўкі, народныя выслоўі, якія часам надпісваюцца на посудзе, мэблі, малюнках. Напрыклад:

У родным краю, як у раю.
Чым хата багата, тым рада.
Які дагляд, такі і лад.
Хлеб-соль еж, а праўду рэж.

Эксперыментальныя ўзоры А. ёсць у кнізе Б. Жанчака «Некалі потым» (1993). Вось адзін з іх:

Сама лёгка вучыць усё чалавецтва адразу.

Азбукоўнік — мнеманічны верш (гл.), у кожным радку (страфе) якога абыгрываюцца ў алфавітным парадку ўсе літары азбукі пэўнай нацыянальнай мовы. Мае практычнае значэнне: дапамагчы дзецям засвоіць азбуку. Як жанр дзіцячай літаратуры, распаўсюджаны ў пісьменстве многіх народаў. На Беларусі, у сувязі з выкарыстаннем у пэўны час не толькі кірыліцы, але і лацінкі, называўся яшчэ а б э ц а д л а й. Такую «Абэцадлу» (з выкарыстаннем лацінскага алфавіта) напісаў, у прыватнасці, Стары Улас. Арыгінальны А. стварыў Р. Барадулін («Азбука — вясёлы вулей»). «Лемантар» — так назваў свой А. М. Танк:

Добры дзень, мой браце юны!
Я табе прынёс як дар
Ад Скарыны-бацькі кнігу —
Беларускі лемантар
Гэта — ключ ад скарбаў нашай

Мовы матчынай, з якой
Ты не будзеш марным прахам,
Безыменнай сіратой.

Разгарні яго з любоўю…
Літар стройныя рады
Прачытай, і паўтары іх,
І запомні назаўжды.

А — Айчына, Арабіна,
Б — Бабёр, Буслянка, Брод,
В — Вавёрка, Верабейка,
Г — Гумнішча, Гарызонт.

Д — Дуброва, Дом, Дарога,
Е — Еўропа, Ездавы,
Ё — як Ёўня, Ёршык, Ёлка,
Ж — Жніво, Жбан, Журавы [……]

Каб свабода і братэрства
Ззялі сполахам зары,
Вось якія скарбы, дружа,
Знойдзеш ты ў лемантары.

У часы сярэднявечча А. называлі яшчэ розныя слоўнікі-даведнікі.

Айрэн — армянскі манастрафічны верш, усе чатыры радкі якога звязаны адной рыфмай. А. прыжыліся ў многіх лірычных мініяцюрах, у прыватнасці такіх, як надпісы, карацелькі і г. д. Адным з найвыдатнейшых майстроў гэтай вершаванай формы быў ашуг XVI ст. Наапет Кучак. А. адпавядае наш чатырохскладовік-манарым.

Ты напісала: «Вельмі мала бываю я з табой.
Не ведаю: благі ці добры, які характар твой…»
Мая дзяўчынка дарагая, самому ўнеспакой:
тады даведаешся, хто я, як будзеш ты са мной.
(С. Панізнік. «Айрэны»)

Легендарную гісторыю ўзнікнення А. у сваім аднайменным вершы пераказвае М. Танк:

Спрачаюцца: Кучак які
Стварыў айрэны на вякі,
Ці той, што родам быў з Вана,
Ці той, што родам з Акіна.
Тут толькі гурыі маглі б
Загадку гэту разгадаць,

Праверыўшы, хто на зямлі
З іх гарачэй мог цалаваць.

Акварэль (ад франц. aquarelle — празрыстая вадзяная фарба) — невялікі пейзажны верш, у якім асноўнае месца займаюць яскравыя зрокавыя, пластычныя вобразы. Тэрмін запазычаны з мастацтва жывапісу, дзе ім абазначаюць твор, выкананы вадзянымі фарбамі. Вось чатырохрадковік Л. Геніюш «Акварэль»:

Сонца болей золата не плавіць,
Коціцца па небе, бы клубок,
Стрыжаную галаву атаваў
Подых рэчкі дымам завалок…

Вершы-А. сустракаюцца ў П. Труса (уступ да паэмы «Дзесяты падмурак»), Я. Сіпакова («Лета. Акварэль») Э. Акуліна («Акварэль») і некаторых іншых беларускіх паэтаў.

Акраверш (ад грэч. akros — крайні і лац. versus — верш) — разлічаны на зрокавае ўспрыманне верш, у якім пачатковыя літары вершаваных радкоў, прачытаныя зверху ўніз, утвараюць якое-небудзь слова: прозвішча або імя паэта ці таго, каму верш адрасуецца, нейкае прызнанне, пажаданне, адказ на пастаўленае пытанне і г. д. А. ёсць у М. Багдановіча, У. Дубоўкі, А. Салаўя, Р. Барадуліна, Н. Гілевіча і некаторых іншых беларускіх паэтаў. Часам у паэзіі сустракаюцца т э л е в е р ш ы, у якіх пэўнае слова ці выраз утвараюць апошнія літары вершаваных радкоў. У м е з а в е р ш а х слова ці выраз шыфруюцца ў сярэдзіне вершаваных радкоў і складаюцца ці з асобных літар, што чытаюцца па вертыкалі, ці з асобных частак суседніх слоў або аднаго слова. М. Багдановіч напісаў надзвычай арыгінальны, першы ва ўсходнеславянскай паэзіі «Чацвярны акраверш», што паядноўвае прыметы А., тэлеверша і мезаверша:

Ах, как умеете Вы, **Анна**,
Не замечать, что я влюбле**н**.
Но все же шлю я Вам не сто**н**,
А возглас радостный: ос**анна**!

Р. Барадулін у сваёй «Спробе акраверша» віртуозна спалучыў А.

з мезавершам:

Аленю здзіўлення аб ск**алы** адчаю разбіцца ў зап**але**.
Ледзь Вашая ўсмешка ўзыдзе — ўхв**ал** з**а**грыміць
абва**л**.
Але, **а**смя**ле**ўшы ад страху, выводжу світ**альна**е
Але.

Прынцыпы А. ўпершыню ў беларускай і ўсёй усходнеславянскай літаратуры выкарыстаў Ф. Скарына, зашыфраваўшы ў тэкстах «Малой падарожнай кніжыцы» (Вільня, 1522) сваё аўтарства: «**Делал доктор Скоринич Францискоус**». Развіваючы скарынаўскія традыцыі, Р. Барадулін у назвах паасобных раздзелаў «расшыфраваў» назву ўсёй сваёй кнігі «Неруш» (**Н**ачныя азярыны; **Е**ўразія; **Р**утамята; **У**гаманіўся бор; **Ш**чыравала пчала), а Э. Акулін стварыў своеасаблівую а к р а п а э м у «Шлях да Радзімы». Кожны з яе 14 раздзелаў, напісаных санетамі (падчас нетрадыцыйнымі), пачынаецца адпаведным па парадку радком вядомага «Санета» М. Багдановіча («...Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі»).

Актава (ад лац. octava — восьмая) — васьміpадковы верш, радкі якога часцей за ўсё пішуцца пяцістопным або шасцістопным ямбам і рыфмуюцца па схеме *АбАбАбвв.* У першых шасці радках павінна вытрымлівацца чаргаванне розных па націску рыфмаў (мужчынскіх і жаночых, мужчынскіх і дактылічных і г. д.), завяршаюць жа А. два радкі, звязаныя сумежнай рыфмоўкай. А. узнікла ў італьянскай народнай паэзіі, а ў эпоху Адраджэння распаўсюдзілася ў многіх еўрапейскіх літаратурах. А. пісалі італьянцы Бакачыо і Таса, англійскі паэт Байран, паляк Ю. Славацкі і многія іншыя. У рускай паэзіі А. з’явілася ў першай палове XIX ст. Карысталіся ёй В. Жукоўскі («Опять ты здесь, мой благородный гений»), А. Пушкін («Домик в Коломне»), М. Лермантаў («Аул Бастунджин»), А. Майкаў («Октава») і інш. У беларускую паэзію А. увёў Я. Купала («Спроба актавы», 1906):

Удар, душа, удар ты, сэрца,
Па струнах думак-весялух!
Збудзіце ўспаны ў паняверцы
Жыцця змянлівага мой дух.
Хай думкі лягуць на паперцы

І цешаць братні погляд, слух,
Народу прыйдзе хай пара
Успомніць часам песняра!

Верш Я. Купалы «Валачобнікі» складаецца з пяці А. Да гэтай страфы зрэдку звяртаюцца і сучасныя беларускія паэты. Цыкл з шасці А. напісаў А. Грачанікаў («Начная змена»). Каля дзесяці А. уключыў у свой зборнік вершаў «Актавы» Н. Гілевіч. Вось адна з іх:

Дружа, не будзь да аблудных бязлітасна
строгі:
То не віна, а бяда іх; бяду — не карай.
Крыўдна, вядома, што збіліся людзі з дарогі
І не шануюць, як трэба, бацькоўскі свой край,
Хоць гаварылі яшчэ мудрацы-скамарохі:
«Помні: на роднай зямлі — і пад елкаю рай».
Простыя ісціны часам так цяжка даюцца:
Покуль адолееш — слёз ручаіны пральюцца.

Найбольш пладавіты беларускі актавапісец — Алесь Салавей, на рахунку якога некалькіх дзесяткаў А. Ім, у прыватнасці, напісана А. паэма «Звіняць званы святой Сафіі». Гэтай формай верша не грэбуюць і некаторыя маладзейшыя аўтары (Э. Акулін, У. Сцяпан і інш.). Беларускія паэты часам адступаюць ад кананічнага тыпу А. Прыведзеная актава Я. Купалы напісана чатырохстопным ямбам, Н. Гілевіча — пяцістопным дактылем. Аднак асноўнае, што надае ёй непаўторны воблік — рыфмоўка, — застаецца нязменным. А. найчасцей пішуць вялікія цыклы вершаў, паэмы (напрыклад, «Дон-Жуан» Байрана, «Домик в Коломне» А. Пушкіна і інш.). У гэтым выпадку захоўваецца правіла альтэрнанса: калі папярэдняя страфа заканчваецца жаночай рыфмай, то наступная пачынаецца мужчынскай, і наадварот. У заключным жа двухрадкоўі А. — кодзе — павінна быць зарыфмавана само слова *актава.*

Александрыйскі верш — верш з аб'яднаных папарна рыфмай вершаваных радкоў, напісаных шасцістопным ямбам з цэзурай пасля трэцяй стапы. Пры паўтарэнні ў творы некалькіх двухрадкоўяў А. В. абавязковым з'яўляецца чаргаванне мужчынскіх і жаночых рыфмаў. Узнік гэты верш у французскай паэзіі XI ст. Назву яго звязваюць з «Раманам пр Аляксандра Македонскага» (XII ст.), які

напісаны такім вершам. У рускую паэзію А. В. увёў В. Традзьякоўскі (XVIII ст.). Асаблівае пашырэнне набыў у творчасці А. Пушкіна (больш за дзве тысячы вершаваных радкоў). У другой палове XIX ст. сустракаецца радзей, а ў XX ст. — зусім рэдка. Сярод беларускіх паэтаў да А. В. часта звяртаўся М. Багдановіч, ужываючы яго ў творах, стылізаваных пад старыну («Перапісчык», «Летапісец»), а таксама ў лірычных роздумах («У вёсцы»). Услед за ім і пад ягоным уплывам А. В. выкарыстоўваў А. Салавей («На чыстым аркушы», «Адзіноцтва», «Максім Багдановіч» і інш. — усяго 21 верш). У сучаснай беларускай лірыцы. А. В. амаль забыты. Вось узор А. В. у М. Багдановіча («Летапісец»):

Душой стаміўшыся ў жыццёвых цяжкіх бурах,
Свой век канчае ён у манастырскіх мурах.
Тут ціша, тут спакой, — ні шуму, ні клапот.
Ён пільна летапіс чацвёрты піша год

І спісвае усё ад слова і да слова
З даўнейшых граматак пра долю Магілёва.
І добрыя яго і кепскія дзяла
Апавядае тут. Так рупная пчала
Умее ў соты мёд сабраць і з горкіх кветак.
І бачанаму ім — ён годны веры сведак.

Альбомная лірыка — жанр інтымнай паэзіі XVIII-XIX стст., прызначанай для прыватнага карыстання. Альбомныя вершы вызначаліся камернасцю гучання, драбнатэм’ем, невысокім мастацкім узроўнем. Зрэдку сярод іх сустракаліся і творы выдатных майстроў слова — А. Пушкіна, М. Лермантава, М. Някрасава і інш. Адной з жанравых разнавіднасцей А. Л. з’яўляецца м а д р ы г а л, невялікі вершкамплімент, прысвечаны жанчыне. У беларускай паэзіі А. Л. не атрымала пашырэння. Нават у адзіным вядомым «Альбоме» (1858-1863) А. Вярыгі-Дарэўскага змешчаны не ўласна альбомныя вершы, а творы з больш або менш выразным грамадзянскім гучаннем. Сёння тэрмін «альбомная лірыка» ўжываецца для характарыстыкі вузка інтымнай паэзіі, пазбаўленай грамадзянскага гучання.

Апавяданне вершаванае, або **апавяданне вершам,** — адзін з жанраў паэтычнага эпасу; апавяданне, напісанае ў вершаванай

форме. Тэрмін гэты даволі ўмоўны. Ён звычайна ўжываецца для абазначэння невялікага па аб'ёму сюжэтнага твора, у аснову якога пакладзены расказ пра адзін эпізод (драматычны, трагічны або камічны) з жыцця чалавека. Вершаваная форма надае такому твору павышаную эмацыянальнасць, экспрэсіўнасць. У А. В. маюцца лірычныя адступленні, аўтарскія развагі пра тыя ці іншыя падзеі. Аднак гэта не парушае агульнай эпічна-спакойнай манеры аповеду, паслядоўнасці ў разгортванні падзей. Беларускае А. В. у значнай ступені вырасла з народнай вершаванай гутаркі, разнавіднасцю яго з'яўляецца быліца. Упершыню яно сустракаецца ў В. Дуніна-Марцінкевіча ў некалькіх жанравых разнавіднасцях: гістарычнае («Славяне ў XIX стагоддзі», «Люцынка, альбо Шведы на Літве»), сацыяльна-бытавое («Травіца брат-сястрыца»), гісторыка-літаратурнае («Літаратурныя клопаты»). Асабліва пашырылася А. В. на пачатку XX ст. Менавіта гэтым тэрмінам вызначыў жанр твора «Вераніка» М. Багдановіч. Сатырычнае і гумарыстычнае А. В. распрацоўваў Я. Колас («Заяц», «Доктар памог», «Святы Ян», «Як поп зрабіўся авіятарам»). Дарэчы, ён напісаў і ф е л ь е т о н в е р ш а в а н ы («Змаганне з п'янствам»). Да А. В. часта звяртаўся Я. Купала («Сват», «Страх», «У шынку», «У пілiпаўку»), творы гэтага жанру нават склалі два зборнікі паэта «Апавяданні вершам» (1926). Сёння паэты вершаваныя апавяданні і аповесці звычайна неапраўдана называюць паэмамі. Выключэнне - «Недзяленя» Н. Гілевіча, твор, жанр якога аўтар вызначыў як вершаванае апавяданне.

Аповесць вершаваная — адзін з жанраў паэтычнага эпасу; аповесць, напісаная ў вершаванай форме. Яна паядноўвае некаторыя асаблівасці сярэдняй формы эпічнай прозы (устаноўка на апавядальнасць; мае звычайна адну сюжэтную лінію; па аб'ёму, за рэдкім выключэннем, знаходзіцца паміж раманам і апавяданнем) і паэмы (шматлікія лірычныя адступленні, вобраз лірычнага героя, павышаная эмацыянальнасць). Тэрмін гэты недастаткова акрэслены, часам нельга правесці выразнай мяжы паміж паэмай і А. В. (напрыклад, як паэмы ўспрымаюцца «пецярбургская аповесць» А. Пушкіна «Медный всадник», «усходнія аповесці» М. Лермантава «Демон» і «Измаил-бей» і г. д.). Аповесцямі назваў В. Дунін-Марцінкевіч свае вершаваныя творы «Гапон», «Вечарніцы», «Купала» і

«Шчароўскія дажынкі». Вершаваная хроніка А. Куляшова «Грозная пушча» складаецца, згодна з аўтарскім вызначэннем, з дзвюх А. В. - «Стрэчны агонь» і «Грозная пушча». Жанр А. В. сустракаецца ў паэзіі рэдка.

Афарызм (грэч. aphorismos — выказванне) - выслоўе, у якім у трапнай, лаканічнай і звычайна вобразнай форме выказана арыгінальная думка. Як дасціпна заўважыў Я. Колас, «А. — гэта разумна выказаная думка, якая жыла ў галаве філосафа, а цяпер будзе вісець на кручку мудраца». Найбольш удалыя А. становяцца агульнавядомымі і могуць перайсці ў фальклор, зрабіцца прыказкамі. Крыніцай А. з’яўляюцца творы навуковыя, публіцыстычныя, але найбольш часта — мастацкія, у тым ліку паэтычныя. Вось некалькі А. з твораў беларускіх паэтаў: «Дум не скуеш ланцугамі» (Я. Купала), «Хваробы лечаць і атрутамі» (М. Багдановіч), «Лес не сякуць языкамі» (К. Крапіва), «Неспакой не лечыць адзінота, адзіноту лечыць неспакой» (А. Куляшоў). Да А. блізкія к р ы л а т ы я с л о в ы, якія вобразна вызначаюць нейкую жыццёвую з’яву, даюць ёй эмацыянальна-экспрэсіўную ацэнку. Аднак калі А. — гэта цэлае меркаванне пра што-небудзь, крылатае слова — толькі частка меркавання: «Будзем сеяць, беларусы!» (П. Броўка), «Плячысты на жывот» (К. Крапіва) і г. д. А. выступаюць часам і як самастойны літаратурны жанр. Сярод аўтараў, што працуюць у гэтым жанры, вядомы А. Разанаў (цыкл «Зномы»), П. Шыбут, М. Коўзкі, Г. Марчук і інш. Частка А. беларускіх паэтаў сабрана ў кнізе Ф. Янкоўскага «Крылатыя словы і афарызмы» (Мн., 1960).

Байка — невялікі, звычайна вершаваны, алегарычны твор павучальна-гумарыстычнага ці сатырычнага характару. Жыццё чалавека адлюстроўвае ў вобразах жывёл, раслін, рэчаў або зводзіць да ўмоўных адносін. Іншасказальнасць Б. заўсёды шматзначная. Гэтым яна, дарэчы, адрозніваецца ад п р ы т ч ы, у якой увасоблена адна нейкая ідэя (гл., напрыклад, «Прытчу пра хлеб» М. Танка). Часта Б. мае дыялагічную форму, што надае дзеянню драматычную напружанасць, дапамагае моўнай індывідуалізацыі персанажаў. Шырока карыстаецца вольным (баечным) вершам. Генетычна звязана з народным раслінным і жывёльным эпасам,

прытчай і апалогам. У гісторыі сусветнай Б. вядомы старажытнагрэчаскі байкапісец Эзоп (VI-V стст. да н. э.), старажытнарымскі Федр (I ст. н. э.). У французскай літаратуры жанр Б. распрацоўваў Лафантэн, у рускай — І. Крылоў, ва ўкраінскай — Г. Скаварада. Першыя беларускія байкі Ф. Багушэвіча («Воўк і авечка», «Свіння і жалуды»), А. Абуховіча («Ваўкалак», «Старшына»), А. Гурыновіча («Казельчык») часта былі прамым або апасродкаваным наследаваннем І. Крылову. Наследаванне асабліва выразна выяўляецца ў творчасці М. Косіч, якая выдала цэлую кніжку Б. («Пералажэнне некаторых баек Крылова на беларускую гаворку». Чарнігаў, 1903). У творчасці Я. Купалы («Ігнат і п'яўкі», «Мікіта і валы», «Асёл і яго цень» і інш.), Я. Коласа («Пастух і авечкі», «Пан і рэчка», «Конь і сабака» і інш.), М. Багдановіча («Варона і чыж») і некаторых іншых беларускіх пісьменнікаў Б. яшчэ да рэвалюцыі наблізілася да сацыяльных і нацыянальных патрэб народа, выразна акрэслілася ў жанравых адносінах. На новую вышыню Б. узняў К. Крапіва творам якога характэрна высокае грамадзянскае гучанне і мастацкая дасканаласць («Сава, Асёл ды Сонца», «Жаба ў каляіне», «Дыпламаваны баран» «Махальнік Іваноў» і інш.). Байкі К. Крапівы — гэта значнае дасягненне ўсёй беларускай літаратуры. З беларускіх байкапісцаў пасляваеннага часу вылучаюцца У. Корбан, Э. Валасевіч, М. Скрыпка. Найбольш пашыраны Б. на маральна-этычныя і палітычныя тэмы. У Б. закранаюцца пытанні літаратуры, мастацтва, рэлігіі, права і інш. З боку мастацкай структуры сустракаюцца Б. у форме казкі, пародыі, алегорыі, фельетона, анекдота, маналога, дыялога і інш. Узоры беларускай Б. гл. у зборніку «Беларуская байка» (1986), «Анталогіі беларускай байкі» (2001).

Балада (праванс. balada, ад ballar — танцаваць) — драматычна напружаны, сюжэтны ліраэпічны верш казачна-фантастычнага, легендарна-гістарычнага ці гераічнага зместу. Існуюць два віды Б. — народныя і літаратурныя. Народныя Б. — больш раннія па часе ўзнікнення. У аснове іх — незвычайныя, нярэдка трагічныя падзеі ў асабістым ці сямейным жыцці чалавека, гераічныя моманты ў жыцці грамадства, пэўнага сацыяльнага асяроддзя. У беларускай фалькларыстыцы вылучаюцца наступныя жанравыя разнавіднасці Б.: Б. з міфалагічнымі матывамі; Б. казачныя і легендарныя; Б.,

якія змяшчаюць загадкі; Б. гульнёва-карагодныя; Б. навелістычныя. Літаратурныя Б. узніклі на аснове народных яшчэ ў сярэднія вякі. Асаблівае пашырэнне набыла героіка-фантастычная Б. у паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў (Бёрнс, Колрыдж — у Шатландыі і Англіі, Гётэ, Шылер, Гейнэ — у Германіі, Гюго — у Францыі, В. Жукоўскі, А. Пушкін, М. Лермантаў - у Расіі, П. Гулак-Арцямоўскі, Л. Баравікоўскі - на Украіне і інш.). На матэрыяле беларускага фальклору цыкл цудоўных Б. напісаў польскі паэт, ураджэнец Беларусі А. Міцкевіч — «Свіцязянка», «Рыбка», «Пані Твардоўская», «Тры Будрысы» і інш. Ад фальклору ішлі А. Рыпінскі і Ф. Багушэвіч, якія ў XIX ст. паклалі пачатак беларускай літаратурнай Б. У баладах Я. Купалы («Забытая карчма», «Страшны вір»), Я. Коласа («Няшчасная маці», «На адзіноце»), А. Гаруна («Варажба»), Р. Бядулі («У калядную ноч», «Балада») таксама звычайна выкарыстоўваліся фальклорныя сюжэты. Беларуская Б. XX ст. адлюстроўвала рэальнае жыццё чалавека, яна стала важным сродкам паказу яго гераічных учынкаў («Астрожнік» П. Труса, «Машыніст» А. Дудара і інш.). Асаблівага росквіту дасягнула Б. падчас Вялікай Айчыннай вайны ў творчасці А. Куляшова («Балада аб чатырох заложніках», «Маці», «Камсамольскі білет»). Вядомыя Б. Танка («Балада пра партызана Дубягу», «Антон Нябаба»), А. Вялюгіна («Балада аб уральскім танку»), Н. Гілевіча («Балада пра чырвоны каснічок»), А. Лойкі («Балада пра беленькія чаравічкі») і інш. Плённа развіваюцца розныя жанравыя разнавіднасці Б. Цэлую кніжку своеасаблівых гістарычных Б. напісаў Я. Сіпакоў («Веча славянскіх балад»). А. Лойка надрукаваў кніжку «Балады вайны і міру», В. Вітка — «Мінскія балады», Р. Барадулін — вершаваны цыкл «Біблейскія балады». Асобныя нізкі Б. публікуе В. Шніп. Існуюць сказавыя Б. («Кастусь Каліноўскі» П. Броўкі), Б. песеннага тыпу («Надзя-Надзейка» П. Броўкі), партрэтныя («Герой» П. Панчанкі), псіхалагічныя («Юнак быў з-пад Слоніма родам» А. Лойкі) і інш. Значная колькасць беларускіх народных і літаратурных Б. увайшла ў выданні: «Балады» (Уклала Л. Салавей. 1977-1978. Кн. 1-2.) і «Беларуская балада» (Уклаў Я. Саламевіч. 1978).

Белы верш (франц. vers blanc — белы верш) - нерыфмаваны верш у сілабічнай, сілаба-танічнай і танічнай сістэмах вершавання. У адносінах да антычнага, а таксама старарускага народнага верша

назва гэта не ўжываецца, паколькі для іх рыфмаваны верш, як і для верлібра, увогуле не характэрны. Паходжанне тэрміна звязана з практыкай ранняга кнігадрукавання, дзе рыфмаваныя радкі пазначаліся чырвонай фарбай, а нерыфмаваныя — звычайнай. Калі ва ўсім вершы не было рыфмаў, то ён друкаваўся звычайнай фарбай і называўся «белым». У Б. В. арганізуючую ролю бярэ на сябе клаўзула. У ім павышаецца сэнсавыяўленчая і інтанацыйная роля рытму, адкрываюцца шырокія магчымасці натуральнай пабудовы моўнай фразы, перадачы жывога маўлення. Менавіта таму ў драматургіі часта выкарыстоўваецца белы пяцістопны ямб, які добра перадае жывую гаворку. Гэтым вершам пісалі свае трагедыі, камедыі, драматызаваныя паэмы Шэкспір («Гамлет», «Кароль Лір»), Байран («Манфрэд»), Шылер («Вільгельм Тэль»), А. Пушкін («Борис Годунов»), Л. Украінка («У катакомбах»). У Беларусі Б. В. сустракаецца ўпершыню ў С. Полацкага (у вершах на лацінскай мове). Асаблівае пашырэнне атрымаў на пачатку XX ст. Б. В. пісалі Я. Купала, М. Багдановіч, У. Дубоўка, А. Куляшоў і іншыя паэты. Такія буйныя творы, як драматызаваныя паэмы П. Глебкі «Над Бярозай-ракой» і «Святло з Усходу», паэмы П. Панчанкі «Маладосць у паходзе», М. Танка «Люцыян Таполя» і іншыя, таксама напісаны Б. В. Вершы, у якіх адны радкі зарыфмаваны, а другія не, называюцца п а ў б е л ы м і («Бандароўна», «Што ты спіш?» Я. Купалы, «Салодкая лячэбніца» П. Панчанкі і інш.). Вось прыклады Б. В. і паўбелага верша:

Хто вы такія? Як назваць вас, людзі?
Куды краіна з вамі забрыдзе?
Сляпыя! Мёртвыя! Яны ідуць,
Паклаўшы рукі на плячо пярэдніх,
І іх вядзе сляпы. І проста ў яму
Ён падае.
А заднія не бачаць,
І, як раней, застыў на іхніх тварах
Самазадаволены па-свінску гонар.
(У. Караткевіч. «Трызненне мужыцкага Брэйгеля»)

О сэрца матулі, жывая крыніца,
дазволь мне сягоння ля куфра срыніцца.
Над працай тваёй у паклоне сагнуцца,
ўспамінам мазольнай рукі дакрануцца.
(Л. Геніюш. «Куфар»)

Асаблівы мастацкі эфект дасягаецца пры ўвядзенні Б. В. у сістэму рыфмаванага, як гэта назіраецца ў паэме Я. Купалы «Яна і я» (раздзел «Вяснянка»).

Брахікалан (ад грэч. brachys — кароткі і kolon — радок) —верш (частка верша), напісаны кароткім — у адзін склад ці адну стапу — радкамі. Гэта стварае надзвычай адметны рытмічны малюнак. Першы беларускі Б. напісаў Я. Купала («Устань», 1907). Вось яго пачатак:

Устань!
Ўсе, глянь,
Пайшлі...
І вот —
Свабод!
Зямлі!
А ты —
Святы —
Закіс, —
Звёў хлеб,
Аслеп,
Азыз.

Б. — вельмі рэдкі ў беларускай паэзіі від верша. Унікальнай яго формай з’яўляецца верш, пабудаваны з аднаскладовых слоў. Узор яго ёсць у С. Панізніка («Галасы з-пад карэнняў травы»):

Хто
Там
Стаў?
Свет
Ніц
Паў.
Стрэл,
Крык,
Мох…
Нас
Хто
Змог?

Своеасаблівы Б., у якім з аднаскладовых слоў зарыфмаваныя толькі цотныя радкі, напісаў А. Салавей («Тысяча дзевяцьсот»).

Букалічная паэзія, або **буколіка** (ад грэч. boukolos — пастух),

— жанр антычнай паэзіі, якая апявала жыццё вясковых жыхароў (пастухоў, рыбакоў, аратых), паказваючы яго вольным, бестурботным. Пачынальнікам Б. П. з'яўляецца старажытнагрэчаскі паэт Феакрыт (III ст. да н. э.). У сваіх асобных жанравых разнавіднасцях — ідылія, эклога, пастараль — Б. развівалася ў многіх народаў Еўропы. Для букалічных твораў характэрна залішняя ідэалізацыя вясковага жыцця, супрацьпастаўленне вёскі гораду, паказ добрых, задаволеных усім людзей, для якіх найбольшае гора — адсутнасць узаемнасці ў каханні. Гэтая ідэалізацыя жыцця народа ў Б. урэшце прывяла да адмірання самога жанру. Сёння слова буколіка азначае ціхамірную заспакоенасць чалавека, злітнасць яго з прыродай, шчаслівае каханне на фоне гэтай прыроды. Менавіта так успрымаецца назва верша Я. Сіпакова «Амаль буколіка»:

Я зноў, каханая, з табою.
Мы ў красках вязнем лугавых —
Не бачым неба над сабою,
Не чуем пад сабой травы.
Турбуе нас адзіны клопат,
Адзіны клопат нас вядзе.
І мы ідзём, прыроды вопыт,
Абняўшыся, як ноч і дзень...

Бурымэ (ад франц. bouts — заканчэнні і rimes — рыфмаваныя) — верш, напісаны на загадзя вядомыя рыфмы. Б. узнікла ў Францыі ў першай палове XVII ст. як чыста літаратурная забава. Часам нават аб'яўляліся спецыяльныя конкурсы на напісанне вершаў на зададзеныя рыфмы. Так, А. Дзюма правёў у Францыі спаборніцтва на лепшае Б. і апублікаваў у 1864 г. кнігу, у якую ўвайшлі вершы 350 удзельнікаў спаборніцтва. У 1914 г. падобны конкурс арганізаваў пецярбургскі часопіс «Весна». З XX ст. Б. становіцца пераважна эстрадным жанрам: гледачы называюць рыфмы, а артыст-вершаскладальнік экспромтам прыдумвае на гэтыя рыфмы вершаваны тэкст. У наш час Б. — жартоўны, пацяшальны верш. Такім, у прыватнасці, з'яўляецца верш Н. Гілевіча «Кулінарна-музычная залежнасць (Парада для музыкаў)», у якім зарыфмаваны назвы асобных музычных інструментаў:

Пад'еўшы кашы картаплянай,
Прыемна граць на *фартэп'яна*,

А насадзіўшыся каўбас,
Прыемней стаць за *кантрабас*!

Схапаўшы скварку за губой,
Прыемна ў губы ўзяць *габой*,
Але калі ўжо з'еў філей ты —
То лепш прыгубіцца да *флейты*.

Калі ты дробную еў рыбку,
То вельмі добра ўцяць у *скрыпку*,
Калі ж аддаў пашану карпу —
То лепш, вядома, стаць за *арфу*.

Умяўшы мяса кавал добры,
Прыемна вельмі граць на *домры*,
Калі ж ты груцы ўпёр саган —
То лепш загрукаць у *арган*!

У беларускай народнай паэзіі Б. вядома з самых даўніх часоў, і тут яно, у адрозненне ад літаратурнага Б., не з'яўляецца вершам-забаўкай. Словы, да якіх падбіраюцца рыфмы, не выпадковыя, яны арганізаваны ў пэўную сістэму, «вядуць» за сабой змест. Такі верш Б. лёг у аснову вядомай песні «Ой хацела ж мяне маці замуж аддаць», дзе рыфмы падабраны паслядоўна да сямі парадкавых лічэбнікаў: *первы* — няверны, *другі* — ходзіць да падругі, *трэці* — як у полі вецер, *чацвёрты* — ні жывы ні мёртвы, *пяты* — п'яніца праклятьі, *шосты* — малы, недарослы, *сёмы* — прыгожы і вясёлы. Назвы ўсіх дзён тыдня прадвызначылі рыфмы, а разам з тым і арганізавалі вершаваныя радкі другой жартоўнай беларускай народнай песні — «Ад панядзелка да панядзелка»:

Ад панядзелка да *панядзелка*
Смачна п'ецца нам гарэлка.
Прадамо пшаніцы ворак —
Яшчэ вып'ем і ў *аўторак*.
Прадамо валоў чароду —
Яшчэ вып'ем і ў *сяроду*.
І ў сяроду, і цяпер —
Яшчэ вып'ем і ў *чацвер*.
Прадамо бочку пшаніцы,
Яшчэ вып'ем і ў *пятніцу*.
І, закончыўшы работу,
Яшчэ вып'ем і ў *суботу*.
Маем добрую надзею,

Што пахмелімся ў *нядзелю.*

Быліна — адзін з эпічных жанраў даўняй народнай паэзіі. Узніклі Б. у Старажытнай Русі, шырока бытавалі на працягу XI—XVI стст., але запісвацца пачалі толькі з XVII ст. У Б., якія выконваліся рэчытатывам, услаўляліся народныя героі — асілкі-волаты, абаронцы рускай зямлі ад нашэсця ворагаў, увасабляліся ідэі патрыятызму і дэмакратызму. Для Б. характэрныя своеасаблівыя моўна-выяўленчыя сродкі (частае выкарыстанне пастаянных эпітэтаў, паўтораў), кампазіцыя (наяўнасць зачыну, апавядальнай часткі і канцоўкі), рытміка (т. зв. былінны верш) і інш. Існуе цэлы шэраг жанравых разнавіднасцей Б.: гераічныя, казачныя, сацыяльна-бытавыя, сатырычныя і інш. Б. ствараліся, бытавалі калісьці і на тэрыторыі Беларусі, аднак як жанр у выніку пэўных гістарычных прычын зніклі тут вельмі рана. Сляды быліннага эпасу захаваліся толькі ў казках на былінныя сюжэты, песнях быліннага складу, асобных фрагментах беларускіх Б. Спроба адрадзіць гэты жанр у XX стагоддзі (напрыклад, у творчасці рускага паэта І. Сяльвінскага) поспеху не мела.

Быліца — жанравая разнавіднасць вершаванага апавядання, у аснову якога пакладзены расказ пра нейкі цікавы жыццёвы выпадак. Так, «Быліцы, расказы Навума» В. Дуніна-Марцінкевіча складаюцца з дзвюх Б.— сямейна-бытавой (узаемаадносіны ў патрыярхальнай сям'і) і гістарычнай (каранацыя маскоўскага цара). У сучасным літаратуразнаўстве гэты тэрмін не ўжываецца, а творы тыпу Б. называюцца н а р ы с а м в е р ш а в а н ы м ці р э п а р т а ж а м в е р ш а в а н ы м.

Вайсковыя песні — жанравая разнавіднасць песні, тэматычна звязаная з вайсковым жыццём. Калісьці ў беларускім фальклоры шырока бытавалі казацкія, рэкруцкія, жаўнерскія песні, у якіх выяўляліся розныя настроі казакоў, рэкрутаў, салдат, звязаныя з воінскай службай, тугой па роднай хаце і каханай дзяўчыне, змаганнем з ворагамі і г. д. Пазней узніклі аўтарскія В. П., разлічаныя на спяванне ў вайсковых шыхтах, на прывале, у канцэрце салдацкай самадзейнасці і інш. У 1920 г., падчас першых спробаў стварэння беларускага нацыянальнага войска, Я. Купала напісаў

цыкл «Песень на ваяцкі лад», разлічаных на спяванне паводле народных мелодый («Будзь здарова, маці міла...», «Гэй, паехаў сын Даніла..., «Габруся ў жаўнерку ўзялі...», «Едзе Янка ў поле...» і інш.). Вось урывак адной з такіх песень:

Гэй, выходзь, бяда,
Гэй, выходзь, хто нам
Непрыяцель-вораг, —
Пачастуем так,
Што папомніш век,
Ды сатром на порах.
Знай, жаўнеры мы,
Выйшлі не на жарт
Біцца, ваяваці;
Знай, хавалі нас
Поле, бор і лог
Беларусі-маці!
(«Ой, вяду бяду...»)

Валачобныя песні (ад бел. валачыцца) - жанравая разнавіднасць беларускай каляндарна-абрадавай паэзіі (*гл.:* абрадавая паэзія); велічальныя песні, якія спяваюць у першую ноч Вялікадня (Уваскрэсення Хрыстова) валачобнікі - самадзейныя гурты спевакоў, што ходзяць (часам разам з музыкамі) ад хаты да хаты, песнямі славяць Бога, гаспадароў і ўсіх сямейнікаў, атрымліваючы за гэта ўзнагароду грашыма ці прадуктамі. У В. П., як ні ў якіх іншых, услаўляецца земляробчая праца, выказваюцца пажаданні ўраджайнага лета, прыплоду, прыбытку ў хаце і інш. Паколькі Вялікдзень заўсёды прыпадае на вясну, у В. П. пануюць настроі абуджэння, ажыўлення, уваскрэсення, надзеі і веры ў лепшае будучае. Выяўленню гэтых настрояў падпарадкаваны ўвесь мастацка-вобразны лад В. П., іх сімволіка, нават характар і сутнасць рэфрэнаў, што паўтараюцца пасля кожнага радка песні («Вясна красна на ўвесь свет!», «Сад зялёны вішнёвы», «Зялёны явар, зялёны», «Жаркае сонца ў ваконца!» і інш.).

Добры вечар, пане гаспадару!
Вясна красна на ўвесь свет!
Заспяваем песню вяльможнаму пану,
Як і для пана, таксама для пані.
У панскім дварочку, як у вяночку,

Садам абсаджоны, тынам гараджоны.
Панская ніва будзе ўрадліва.
Панскія дзеткі, як у садзе кветкі,
Да навукі кемны, у размове прыемны.
Палажыце кладку, пазавіце ў хатку,
Сыр на талерку закусіць гарэлку.

Пасля спявання В. П. звычайна ішлі вершаваныя пажаданні ўсім сямейнікам (гаспадыні, гаспадару, бабцы, дзеду, дзецям). Калі ж гаспадары аказваліся скупымі і не выносілі ўзнагароду за віншаванне, з гурту валачобнікаў маглі раздавацца вершаваныя кленічы-пагрозы («Не дасі яечка — здохне авечка, Не дасі грошы — заядуць вошы» і г. д.). В. П. — спецыфічны жанр беларускага фальклору, зусім ці амаль невядомы іншым славянскім народам. Іх найбольш поўную публікацыю гл. ў выданні «Валачобныя песні» (1980).

Васьмірадковік — верш з васьмі вершарадоў, за„вершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка В. можа быць такой жа разнастайнай, як і рыфмоўка васьміpадковай страфы. Аднак найчасцей ён складаецца з двух катрэнаў (падчас нават аддзеленых графічна) або з шасціpадкоўя і двухрадкоўя, цесна звязаных інтанацыйна і сінтаксічна, што яшчэ больш падкрэслівае сэнсавае адзінства твора. В. звычайна мае характар медытацыі, філасофскай развагі. Першая палова В., як правіла, — гэта вобразная канстатацыя факта, нейкае сцвярджэнне, тэзіс, другая — абагульненне, выснова, антытэзіс і вывад. Гэтым вершам шырока карыстаўся аварскі паэт Р. Гамзатаў (кніга «Восьмистишия»). Да яго нярэдка звярталіся і беларускія вершатворцы — М. Танк, П. Броўка, А. Пысін і інш. Н. Гілевіч, у прыватнасці, выдаў кніжку вершаў, цалкам напісаную В. («Актавы»). Вось узоры сучасных васьміpадковікаў:

Калі каханне абвянчае
Жаданай згодай маладых,
Свайго сумлення не хавае
Яно ад позіркаў чужых.
А звяжа шлюбам маладая
Сябе з нялюбым і старым,
Свайго сумлення не схавае
Яна за прозвішчам чужым.

(А. Куляшоў)

А страціць годнасць — невыносна,
Які б ні быў там дабрадзей…
Глядзіце знізу ўверх на сосны,
На воблакі. Не на людзей.

А калі вас уздыме слава,
Аб гэтым думайце радзей…
Глядзіце зверху ўніз на травы
Ці на ваду.
Не на людзей.

(П. Панчанка)

Жыццё маё ў двухколерным свячэнні,
Як доўгі фільм. Я — аўтар і глядач.
Перада мною пошукі, здзяйсненні
І кіламетры сумныя няўдач.

І ў чымсьці каешся пасля аглядкі,
І знойдзеш чым сумленне суцяшаць.
Відаць, не першы ты, хто ўсе выдаткі
Хацеў бы на мінулае спісаць.
(А. Пысін)

Версэт — напісаны прозай невялікі лірычны твор, які сваёй вобразнасцю, павышанай эмацыянальнасцю і своеасаблівай рытмічнасцю набліжаецца да паэзіі. В. — гэта, па сутнасці, твор паэтычны па змесце і празаічны па форме выяўлення гэтага зместу. У ім няма вершаванага рытму, метра і рыфмы. У той жа час яму характэрныя многія іншыя прыметы паэтычнага выказвання — у змесце (матывы, ідэі тыя ж, што і ў паэзіі адпаведнага перыяду), агульнай лірычна-суб’ектыўнай танальнасці, паэтычнай вобразнасці (канцэнтрацыя тропаў, павышэнне асацыятыўнай сувязі паміж асобнымі паняццямі), сінтаксісе (разнастайныя паўторы, звароты, умаўчанні і г. д.), кампазіцыі (невялікі аб’ём, падзел твора на дробныя абзацы, што нагадваюць строфы ў звычайным вершы, адсутнасць сюжэта). Упершыню В. з’явіўся ў першай палове XIX ст. у творчасці французскага рамантыка Бертрана. Сам жа тэрмін быў уведзены ва ўжытак некалькі пазней Бадлерам (цыкл «Вершы ў прозе» з кнігі «Парыжскі сплін», 1869). У беларускай літаратуры В. узнік на пачатку XX ст. і адразу набыў рэфлексійнасць, філасофскую заглыбленасць і сацыяльную скіраванасць. У артыкуле «Беларуская

літаратура ў 1909 г.» («Наша Ніва». 1910. 11 лют.) С. Палуян, супастаўляючы творчасць М. Багдановіча і Власта (В. Ластоўскага), пісаў: «У абодвух ёсць нешта супольнае, хоць адзін піша вершы, а другі — прозу. Але абодва яны паэты, бо абразкі Власта — гэта паэзія прозай». Лепш В. і не назавеш, як «паэзія прозай». Першы такі твор — «Думкі ў дарозе» Я. Коласа (1906). Услед за Якубам Коласам да В. звярнуліся Ядвігін Ш. («Васількі», «Раны»), В. Ластоўскі («Слёзы», «Краскі», «Баяну»), М. Гарэцкі («Стогны душы», «Максімава зязюля»), З. Бядуля («Плач пралесак», «Пяюць начлежнікі», «Прытуліся ка мне»). З сучасных беларускіх пісьменнікаў В. ёсць у Я. Брыля, С. Яновіча, А. Мінкіна, У. Арлова (у кн. «Там, за дзвярыма»), С. Адамовіча, Ю. Пацюпы, І. Бабкова і інш. Вось як гучыць, напрыклад, В. Ядвігіна Ш. «Раны», прысвечаны памяці С. Палуяна:

Бываюць раны большыя і меншыя.
Меншыя — гояцца, і па іх знаку няма.
Большыя — гояцца, але па іх астаюцца рубцы.
Гэтак на целе.
Бываюць раны большыя і меншыя.
Меншыя — гояцца; па іх астаюцца рубцы.
Большыя — заўсёды крывавяцца.
Гэтак на сэрцы.
Бываюць раны большыя і меншыя.
Меншыя заўсёды крывавяцца.
Большыя — залечвае толькі... смерць.
Гэтак на душы.

Звычайна В. называюць в е р ш а м у п р о з е. Аднак двухзначнасць беларускага слова «верш» («стих» і «стихотворение») часта прыводзіць да непаразумення (верш у значэнні «стих» і проза — гэтыя два паняцці ўзаемна выключаюць адно другое; у І. Тургенева, заўважым, не «*Стихи* в прозе», а «*Стихотворения* в прозе»).

Вершаказ — напісаная ў форме версэта паэтычная медытацыя, у аснове якой — роздум пра сутнасць нейкай рэчы, прадмета, з'явы. Галоўны мастацкі сродак, што арганізуе В., — паэтычная этымалогія. Па сутнасці, В. уяўляе сабой разгорнуты этымалагізм паэтычны, у якім выяўляюцца падчас самыя нечаканыя асацыятыўныя сувязі паміж асобнымі словамі-паняццямі на аснове іх гукавога падабенства. Тэрмін уведзены ў літаратурную практыку А. Разанавым, які напісаў некалькі цыклаў В. Вось адзін з яго В. —

«Кудзеля»:

> Кудзеля кудлатая, нібы завея-кудаса.
> Яна існуе не сама па сабе, не сама для сябе, а — куды ідзеля: дзеля наступных радзюжак, дзяружак, абрусоў, ручнікоў, перацякаючы з прасніц на верацёны і матавілы, дзелячыся на ручаі прадзіва.
> Кудзеля — работа пасля работы, дзень пасля дня, яна не нядзеля і не панядзелак, а «паслядзелак», і на яе збіраюцца, як на пасядзелкі.
> Калі дзіда — удзел мужчыны, то кудзеля — жанчыны, і, прадучы кудзелю, жанчына, услухоўваючыся ў гудзенне верацяна, перажывае ўсе згібы, змены, падзеі, «цудзеі» свайго жыцця і прадзе сваю «дзелю» — долю.

Віланэля, або **віланэль** (італ. villanella, ад лац. villanus — сялянскі, вясковы), — лірычны верш, які складаецца звычайна з шасці тэрцэтаў, цесна звязаных паўтарэннем асобных радкоў і скразной рыфмай. Сярэднія радкі ўсіх трохрадкоўяў В. рыфмуюцца паміж сабой. Пачатковы і заключны радкі першага трохрадкоўя (дарэчы, таксама звязаныя рыфмай) папераменна паўтараюцца ва ўсіх наступных тэрцэтах (на месцы трэцяга радка). Завяршае В. трэці радок першага тэрцэта. Узнік гэты верш у XV ст. у італьянскай народнай паэзіі, затым пашырыўся ў Францыі, з XIX ст. — у Англіі і некаторых іншых краінах. Прыклад В. у рускай паэзіі пакінуў В. Брусаў («Всё это было сон мгновенный»). Першую беларускую В. напісаў Міхась Кавыль («Вілянэль», 1957). Удалая В. належыць Р. Крушыну («Віланэля» — у зб. «Сны і мары», 1975):

Цёплы спеў віяланчэлі,
Струнаў ціхі перазвон…
Ласкі-пешчы загучэлі.

Вобраз твой — у акварэлі.
Перадаў мне патэфон
Цёплы спеў віяланчэлі.

Гукі ў стройнасці мякчэлі,
Віўся з альтам барытон —
Ласкі-пешчы загучэлі.

Мае вочы заблішчэлі,
Як пачуў я дзіўны звон,
Цёплы спеў віяланчэлі.

А ў душы маёй ярчэлі
І валошка, і рамон.
Ласкі-пешчы загучэлі.

Можа, у гэтай віланэлі
Звяжа нас з табою кон —
Цёплы спеў віяланчэлі.

Ласкі-пешчы загучэлі.

Ужо ў наш час В. напісалі С. Панізнік («Дзень развітання»), С. Кавалёў («Віланела»), Э. Акулін («Віланэль») і інш.

Віралэ (франц. virelai, ад virer — кружыцца) — дзевяцірадковы верш, які складаецца з трох трохрадкоўяў з рыфмоўкай *аБааБааБа*. Сярэднія радкі трохрадкоўяў кароткія. Узнікла В., як і лэ, у сярэднія вякі ў французскай паэзіі, атрымала ў ёй шырокае распаўсюджанне ў XIV—XV стст. У рускай паэзіі В. сустракаецца ў Г. Шэнгелі:

Полон каждый взгляд
Опаски:
Выбор — наугад.
Хоть сквозь шелк сквозят
Подвязки,
Вряд ли сыщешь клад.
Все ж — идем: манят
Арасски
Скрыться в темный сад.

Вядома і больш простая форма В. — шасцірадкоўе з рыфмоўкай *ААбААб*. Тут кароткія трэці і шосты радкі.

Восеньскія песні — жанравая разнавіднасць беларускай каляндарнаабрадавай лірыкі (*гл.:* абрадавая паэзія); песні, што суправаджаюць восеньскую працу селяніна, пачынаючы з асенняга жніва (другая палавіна жніўня) і да піліпаўкі (канец лістапада). У іх паэтызуецца чалавек працы і сама праца (жніво ярыны, копка бульбы, уборка лёну, нарыхтоўка грыбоў, ягад, арэхаў і г. д.), апяваецца восеньская прырода, выяўляюцца жаночыя і дзявочыя перажыванні, звязаныя з цяперашнім ці будучым замужжам. Матыў замужжа асабліва часты ў В. П., паколькі восенню, пасля ўборкі

ўраджаю і да каляднага посту, калісьці звычайна ладзіліся вяселлі. Адна з характэрнейшых асаблівасцяў В. П. — разгорнуты псіхалагічны малюнак: вобразы прыроды суадносяцца з жыццёвым лёсам чалавека, найперш — маладой дзяўчыны. Вось тыповы ўзор В. П.:

— Чаго ты, лосю, чаго сівенькі К сялу прылягаеш?
А ці ты, лосю, ці ты, сівенькі, Цяжкую зіму чуеш?
— Ды хоць цяжкую, хоць не цяжкую, —
Не будзе, як лецечка,
Ды хоць цяжкую, хоць не цяжкую, —
Не будзе, як цёплае.
— Чаго, дзевачка, чаго, маладая,
Ты к сталу прылягаеш?
Ці ты, дзевачка, ці ты, маладая,
Ліхую свякроў чуеш?
— Ды хоць ліхую, хоць не ліхую,
Не будзе, як мамачка.
Я ў мамы жыла, як ружа цвіла,
А ў свякроўкі не буду.

В. П. — арыгінальная з’ява беларускага фальклору. Публікацыю іх гл. ў выданні «Восеньскія і талочныя песні» (1981).

Выслоўі — лаканічныя трапныя і дасціпныя ўстойлівыя народныя выразы, часта гумарыстычнага характару, што ўжываюцца ў розных выпадках на працы і ў час адпачынку. У адрозненне ад прыказак, яны не валодаюць завершанасцю выказвання і афарыстычнасцю. Да В. адносяцца жарты і каламбуры, тосты і вясельныя прыгаворкі (*У гасцях усяго было, толькі прымусу не было; Хлеб на стале, рукі свае; Чарачка-каток, каціся ў раток; З’еш акрайчык, каб быў сын Мікалайчык),* вітанні і зычанні *(Здароў! — Жыў, здароў, хаджу без штаноў, чаго і табе жадаю; Бадай табе палепшала!; Памагай Бог! — Казаў Бог, каб і ты памог; Умалотна вам!*), прысяганні і кленічы (*Каб я з гэтага месца не сышоў!; Няхай язык мой адсохне!; Каб на гэты род прыйшоў звод!; Няхай цябе качкі затопчуць!*), дражнілкі (*Валодзя, свінні ў гародзе, парасяты ў грэчцы. Як твая жонка завецца?; Цярпі, Грышка, карчма блізка!*) і інш. Да В. адносяць таксама ўстойлівыя параўнанні (*Жыву як гарох пры дарозе: хто ідзе, той ушчыкне; Зямлі як бабе сесці; Маладзіца як брусніца; Патрэбны як леташні снег; Як карова*

языком злізала), скорагаворкі (*Іван рэпу жрэ, Марыя лён трэ; Ішоў поп каля коп, а капа каля папа; Карл у Клары ўкраў каралі*). В. нярэдка змяшчаюцца ў розных фразеалагічных зборніках («Беларуская фразеалогія» Ф. Янкоўскага, 1968; «Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: У 2-х тамах» І. Лепешава, 1993), выходзяць асобнымі выданнямі («Выслоўі», 1979). А. Міхневіч склаў зборнік аўтарскіх В., афарызмаў і крылатых слоў «Якуб Колас разважае, радзіць, смяецца: Выбраныя выслоўі народнага песняра» (2002), а таксама арыгінальную кнігу «Алтар стала» (2003), куды ўвайшлі В. — застольныя тосты.

Вянок вянкоў санетаў — самая складаная, вышуканая санетная структура. Складаецца з пятнаццаці вянкоў санетаў (*гл.*). Апошні, пятнаццаты, вянок санетаў уключае ў сябе магістралы ўсіх папярэдніх. Першыя славянскія В. В. С. «Апакаліпсіс душы» і «Благовест» надрукавалі ў 1991 г. беларускі паэт З. Марозаў і рускі А. Мартынаў. У 1999 г. да іх далучыўся М. Віняцкі В. В. С. «Загойвай боль, сінь яснавокай зоркі...». Пяць В. В. С. («Адухаўленне», «Прысвячэнне», «Прызначэнне», «Спасціжэнне», «Увасабленне») у 2000-2003 гг. выдала С. Шах. У 1994 г. рускі паэт С. Мінтаіраў стварыў д ы я д э м у с а н е т а ў — архітэктанічную канструкцыю з 15 В. В. С. Ён жа - аўтар звыш 250 вянкоў санетаў, вянка віланэляў і вянка трыялетаў.

Вянок санетаў — вершаваны твор з пятнаццаці санетаў. Своеасаблівасць яго ў тым, што паўтарэннем асобных радкоў усе чатырнаццаць санетаў звязаны паміж сабой, а таксама з магістра„лам — пятнаццатым, заключным санетам, які складаецца з першых радкоў папярэдніх санетаў. Кожны наступны санет пачынаецца радком, якім заканчваецца папярэдні. Чатырнаццаты санет завяршаецца радком, якім пачынаецца першы. Гэты ж радок пачынае і магістрал. Такім чынам ствараецца арыгінальнае архітэктанічнае кальцо. В. С. — складаная вершаваная форма, якая патрабуе глыбокай, своеасабліва выяўленай вобразнай думкі, дасканалай мастацкай формы. Слабыя ж, анемічныя радкі В. С. у выніку іх шматразовага паўтарэння назойліва кідаюцца ў вочы, зніжаючы вартасць усяго твора. Узнік В. С. у Італіі ў XIII ст., затым

перавандраваў у іншыя літаратуры. У Расіі першы В. С. (перакладны) з'явіўся ў 1889 г. Арыгінальныя В. С. стварылі Вяч. Іванаў, В. Брусаў, М. Валошын, І. Сяльвінскі, С. Кірсанаў, М. Дудзін і іншыя рускія паэты. Пэўнае пашырэнне В. С. набыў на Украіне (В. Бабынскі, М. Вінаграноўскі, Г. Крыўда, Б. Нячэрда і інш.). Першыя беларускія В. С. напісалі М. Кавыль («Цяжкія думы», 1956; «Чорны мёд», 1958), А. Салавей («Вянок санетаў», 1958) і Н. Гілевіч («Нарач», 1967). Затым да гэтай вершаванай формы звярнуліся Хв. Жычка («Абеліск»), А. Сербантовіч («Васілёк», «Курганы», «Салдат»), А. Звонак («Праўдзе веку»), П. Сушко («Поле»), У. Дзюба («Выток»), Я. Сіпакоў («Жанчына»), Т. Бондар («Шляхі»), Я. Крупенька («Вянок братэрства»), П. Макаль («Ворыва») В. Аколава («Аршанскі прарок Караткевіч») і інш. З. Марозаў напісаў звыш дзесяці В. С. («Сад», «Наканаванне», «Таемнасць», «Вянок Беларусі» і інш.). С. Шах надрукавала т. зв. безгаловы, усечаны В. С. «Ноч» (1999). У ім 8 паўсанетаў (*гл.*), пачынаецца ён з аднаго тэрцэта, які выканвае ролю эпіграфа. У 2003 г. паэтэса выдала зборнік з 15 В. С. «На ўсё дабро ў адказ». Большасць В. С. у ім напісана традыцыйным Я4, некаторыя — Д4 («Зорнасць», «Хатка», «Вёсачкі», «Вера») і нават Ан4 («Песня»). Уяўленне пра В. С. можа даць урывак з вершаванага твора А. Сербантовіча «Курганы»:

1

У курганоў ёсць нешта ад званоў,
З якіх павырывалі языкі,
Але іх звон прарэзлівы такі,
Што я вачэй якую ноч не звёў.

Падняўся і пайшоў я напрамкі,
Затым пабег туды я стрымгалоў,
Дзе ў сорак першым клекатала кроў
І дзе — чатырохгранныя штыкі.

Пражэктары струменілі святло,
Былое ў іх праменнях ажыло,
І твар у твар нас лёс раптоўна звёў.

Здалося, што дзіцячыя гады
Звіняць, як падгалоскі курганоў —
Званоў жалобы і званоў бяды.

2

Званоў жалобы і званоў бяды,
Што распляскалі чэрвеньскі настой.
І, ўзмахваючы вогненным хвастом,
Уздрыгвалі, як рыбы, гарады.

Пайшоў баец, высокі і худы,
Рудая сажа ў некалькі пластоў
Засыпала сляды каля кустоў
І твар яго бязвусы, малады.

Не коннік ён — не будзе конь іржаць,
Не вырасце з нацельнага крыжа
Магільны крыж, каб лёс вянчаць цяжкі.

Бо крыж ён не насіў. А знакам праваты
З зямлі праб'юцца некалі штыкі.
Яны гудуць цяжэй, чым правады.

3

Яны гудуць цяжэй, чым правады.
Яны гараць на ўсе чатыры грані,
Каб тут спыніць, а часам і параніць,
Ці ты сюды ішоў, ці не сюды.

Знімаюць шапкі зводдаля дзяды
Перад вялікай шапкаю баранняй,
Якую да галоў марозным раннем
Навечна прыпаялі халады.

Пагасіць неба ясную зару,
Штыкі тады ўзрываюцца ўгару
Ракетамі да месяца і зорак.

І ценямі касмічных караблёў
Вяртаюцца уранні на узгорак
І аб усім напамінаюць зноў.
. . . .

14

Сваіх дзядоў і прадзедаў унукі,
І ўнукаў вольных вольныя сыны —
Равеснікі апошняе вайны —
Цяпер звяраюць сэрцаў перастукі.

Адна ў іх радасць і адны ў іх думкі.
Адны ім сняцца векавыя сны.

На рост уперад падалі яны
Па правілах ваеннае навукі.

Над курганамі птушкі ладзяць спеў,
Над курганамі голле дужых дрэў
Гайдаецца, нібыта б’е у звон.

Яны звіняць і летам і зімой,
Звіняць трывогай векапомных дзён —
У курганоў ёсць нешта ад званоў.

15

У курганоў ёсць нешта ад званоў,
Званоў жалобы і званоў бяды.
Яны гудуць цяжэй, чым правады,
І аб усім напамінаюць зноў.

Наколькі помню — ўсе мае гады —
Тых, хто згубіў унукаў і сыноў,
Прыводзілі да вечных курганоў
Зарой пафарбаваныя сляды.

Акамянеў нарэзаны дзірван.
Апошняе прыстанішча — курган
Купаецца у сонечнай расе.

Яго браты стаяць, як віядукі,
Дзе ў цішыні сабраліся усе —
Сваіх дзядоў і прадзедаў унукі.

Вясельныя песні — жанравая разнавіднасць сямейна-абрадавай лірыкі (*гл.:* абрадавая паэзія); народныя песні, якія выконваюцца ў час багатага і працяглага беларускага вясельнага абраду: заручын, замовін, пячэння караваю, ад’езду маладога да маладой, апранання маладой, вянчання, вясельнага застолля ў маладой і ў маладога, пярэзваў (*гл.:* «Вяселле: Абрад». 2-е выд. 2004). В. П. адрасуюцца да самых розных удзельнікаў вясельнага ігрышча (маладой, маладога, іх бацькоў, сваякоў, дружкоў і інш.). У іх у гіпербалізаванай форме паказваюцца духоўныя якасці і матэрыяльны дастатак маладых, выказваюцца пажаданні шчаслівага, заможнага жыцця, гучыць жаль маладой па родным доме, па радні, якую ёй патрэбна назаўсёды пакінуць. Сямейна-бытавыя і сацыяльна-грамадскія ўзаемаадносіны, каханне, здрада, разлука, радасць, гора, весялосць, туга, гумар, тонкі лірызм — гэта і многае іншае знайшло

ўвасабленне ў беларускіх В. П. Беларускія В. П. — адны з самых мілагучных, прыгожых, мастацка дасканалых і шматлікіх у славянскім свеце. У выдавецкай серыі «Беларуская народная творчасць» яны, без апісання вясельнага абраду і мелодый (а гэтаму прысвечаны два асобныя тамы), займаюць шэсць вялікіх тамоў (*гл.* «Вяселле: Песні». 1980- 1988. Кн. 1-6). Вось дзве тыповыя В. П., адна лірычна-тужлівая, другая жартоўная:

Стукнула, грукнула на дварэ.
— Ой, паглядзі, мамачка, ці не па мяне?
— Па цябе, дачушачка, па цябе.
— Схавай мяне, мамачка, за сябе!
— Не буду, дачушачка, хаваці,
Трэба цябе сёлета аддаці.
Та-ра-ра калёсачкі, та-ра-ра,
Ой, павезлі Манечку са двара.

* * *

Прыйшоў на вяселле наш сваток,
Павязаўшы крыжам ручнічок.
А казалі, сват вельмі харош,
Аж у свата доўгі буслаў нос.
А у свата лыса галава
Ды казліна рыжа барада.
Плавае па хаце, як таран,
Лыпае вачыма, як баран.
Калі, сват, гарэлкі не дасі,
Караваю трасцу ты з'ясі!

Вяснянкі — жанравая разнавіднасць каляндарна-абрадавай лірыкі (*гл.:* абрадавая паэзія); народныя песні, якія спяваюць ранняй вясной (пачынаючы з 1 сакавіка) у час гукання вясны, «адмыкаючы» вясну і «замыкаючы» зіму. В. генетычна звязаны з іншымі песнямі веснавога цыкла — юраўскімі, велікоднымі, траецкімі, якія адпаведна спяваліся на Юр'я (23 красавіка, калі першы раз выганялі жывёлу на пашу; Юрый лічыўся апекуном жывёлы), на Вялікдзень (*гл.:* валачобныя песні), на Сёмуху (Тройцу; Сёмуха прыпадае на сёмы тыдзень пасля Вялікадня). У В. апяваецца веснавое абуджэнне прыроды, прылёт птушак, выказваецца надзея селяніна на добры год, багаты ўраджай, вера дзяўчат у добрае замужжа і г. д. Узоры В. — у выданні «Веснавыя песні» (1975). Вось адна з такіх

песень:

Жавароначкі, прыляціце,
Цёпла лецейка прынясіце,
А зімачку прыбярыце,
Бо зімачка надаела,
Нам хлебушак пераела.

Жавароначкі, прыляціце,
Зямлю-матачку абудзіце
І дожджыкам напаіце,
Каб травачкі парасцілі,
Каб волікаў накармілі.

Газэль — адзін з відаў верша ў народаў Сярэдняй Азіі, Блізкага Усходу, Індыі і Пакістана. У Г. манарыфмай (часта з рэдыфам) спалучаецца, як правіла, не менш трох, але не больш дванаццаці двухрадкоўяў (бейтаў). Першыя два радкі зарыфмаваны паміж сабой, а пасля тая самая рыфма, парушаючы пэўную тэматычную адасобленасць і страфічную замкнёнасць бейтаў, паўтараецца праз радок на працягу ўсяго твора (*аа ба ва га...*). У апошнім бейце ўпамінаецца імя ці псеўданім аўтара верша. Г. узнікла з народнай лірычнай песні, свайго росквіту дасягнула ў творчасці выдатных персідска-таджыкскіх паэтаў Саадзі, Хафіза, Джамі, азербайджанца Нізамі і інш. З XIX ст. гэты від верша пранік у еўрапейскую паэзію. Ім карысталіся Гётэ, А. Фет, В. Брусаў, І. Франко. У савецкі час Г. сустракаецца ў творчасці Г. Лахуці, Г. Гуляма, Д. Паўлычкі і іншых паэтаў. Класічная Г. была прыналежнасцю амаль выключна інтымнай лірыкі. Пазней тэматычныя межы яе некалькі пашырыліся. Прыкладам гэтай формы верша можа служыць «Кактэбельская газель» С. Ліхадзіеўскага:

Ад спякоты я не ведаў супакою па начах.
Ад рэцэнзій, перакладаў ледзь зусім я не зачах,
А лекцыйная работа адымала мне язык...
Літасць маюць у Літфондзе — і пуцёўка у руках.
Падхваціў мяне з сынамі рэактыўны самалёт,
Мора Чорнае вітаем, слёзы радасці ў вачах.
Кактэбель мой, Кактэбель мой, меладычны пошум
хваль...
Хочаш — плавай, загарай тут ці адольвай Карадаг.
З Домам творчасці, аднак, нам не прыстала жартаваць:

Ёсць у кожным тут пакоі аўтаручкі на сталах,
Кожны тут пісаць павінен, з дзесяці гадзін да двух,
Вершы, п’есы ці раманы, дысцыпліна проста страх!
З гэтым жорсткім распарадкам азнаёміў я сыноў:
— Я не буду! — рэжа Толік без сумненняў і разваг.
Юрка шлях да кампрамісу вынаходзіць пакрысе:
— Казак мы навыдумляем, ты запішаш на лістах.
Згодзен, хлопцы, у дадатак вам каменьчыкі збіраць,
Зіхаценне іх напомніць нам аб гэтых слаўных днях!
Так сямейнага разладу быў прытушаны касцёр,
Тут і ўсё апавяданне аб Сцяпане і сынах.

Гашма — верш у цюркскай паэзіі, што складаецца звычайна з пяці чатырохрадковых строфаў, у першай з якіх рыфмоўка (або рэдыф) перакрыжаваная, у астатніх — тры першыя радкі рыфмуюцца паміж сабой, а чацвёртыя звязаны рыфмай з апошнім радком першага чатырохрадкоўя. Прыклад Г. з рэдыфам (праўда, укарочанай, трохстрофнай) — верш С. Панізніка «На ўсе вякі»:

Яшчэ адна вясна яго знайшла!
І вылятаюць салаўі са слоў Забэйды,
і выяўляецца Радзіма з-пад крыла
ашчадных і цярплівых сноў Забэйды.

Трымае сэрца бой, пакуль імчаць вятры,
вятрам жа не зблудзіць, пакуль жывуць
сябры: у сэрцы іх, як у азёры і бары,
ўрастуцца песні салаўёў Забэйды.

На ўсе вякі Зямлі — Радзіме песні жыць!
І будзе нашу памяць варушыць,
і снамі, салаўямі даражыць,
вянком купальскіх траў з палёў Забэйды.

Гімн (ад грэч. hymnos — урачыстая песня) — урачыстая песня ў гонар якога-небудзь героя, выдатнай падзеі або дзяржавы. Для Г. характэрны ўзвышанасць і эмацыянальная насычанасць стылю, урачыстасць лексікі, наяўнасць шматлікіх паўтораў, рытарычных фігур і г. д. Узніклі Г. у старажытным Егіпце, затым шырокае развіццё атрымалі ў антычнай Грэцыі, дзе складаліся ў гонар багоў (культавыя Г.) і герояў (вайсковыя Г.). У сярэднія вякі, у эпоху бурных рэлігійных змаганняў, пашырыліся рэлігійныя Г.

(гусіцкія Г. у Чэхіі XVI ст., лютэранскі харал XVI ст. у немцаў і г. д.). Развіццё капіталістычных вытворчых адносін і звязанае з гэтым станаўленне нацый і нацыянальных дзяржаў выклікалі да жыцця д з я р ж а ў н ы я Г. як музычныя эмблемы пэўных дзяржаў. Рэвалюцыйная барацьба працоўных прадвызначыла з'яўленне р э в а л ю ц ы й н ы х Г., такіх, як «Марсельеза», «Інтэрнацыянал», «Варшавянка», «Адвеку мы спалі». Гісторыя сусветнай паэзіі ведае жанравую разнавіднасць с а т ы р ы ч н а п а р а д ы й н ы х Г. («Гімн золату» П. Рансара, «Гімн барадзе» М. Ламаносава, «Гімн абеду» У. Маякоўскага і інш.). На пачатку XX ст. верш Я. Купалы «А хто там ідзе?», пакладзены на музыку Л. Рагоўскім, стаў, па слушнай заўвазе М. Горкага, «народным гімнам беларусаў». Ролю беларускіх Г. выконвалі і іншыя песні, напісаныя на словы Я. Купалы («Не згаснуць зоркі ў небе...»), К. Каганца («О Божа, спасе наш!»), М. Краўцова («Мы выйдзем шчыльнымі радамі») і інш. Функцыю беларускага рэлігійнага Г. выконвае песня «Магутны Божа» (словы Н. Арсенневай, музыка М. Равенскага). Свой першы афіцыйны дзяржаўны Г. Беларусь атрымала толькі ў 1955 г. Ім стала песня «Мы — беларусы» (словы М. Клімковіча, музыка Н. Сакалоўскага). Новая жыццёвая рэальнасць пачатку 90-х гадоў XX ст. (ліквідацыя манаполіі КПСС, распад СССР, абвяшчэнне незалежнасці Рэспублікі Беларусь) запатрабавала і новага дзяржаўнага Г. Беларусі. 2 ліпеня 2002 г. быў зацверджаны Дзяржаўны гімн Рэспублікі Беларусь (словы М. Клімковіча і У. Карызны, музыка Н. Сакалоўскага).

Глоса (ад грэч. glossa — цяжкае, рэдкае слова) — своеасаблівы від верша, напісанага дзесяцірадкоўямі. Г. заўсёды пачынаецца з эпіграфа (часцей за ўсё чатырохрадковага). У дэцымах развіваецца і паглыбляецца думка, закладзеная ў эпіграфе. Колькасць дзесяцірадкоўяў Г. непасрэдна залежыць ад колькасці радкоў эпіграфа: імі паслядоўна заканчваецца кожная з дэцым. Спачатку Г. (яшчэ ў антычнасці) азначала ўстарэлае ці незразумелае слова, што сустракалася ў тэксце і патрабавала тлумачэння. Ствараліся спецыяльныя г л а с а р ы і — слоўнікі, у якіх збіраліся і тлумачыліся такія словы. Дарэчы, у мовазнаўчай літаратуры прыблізна ў такім значэнні тэрміны «глоса» і «гласарый» ужываюцца і зараз. Г. як від верша ўпершыню ўзнікла ў стараіспанскай паэзіі і затым набыла пэўнае

пашырэнне ў іншых еўрапейскіх літаратурах. Узор класічнай Г. ёсць у XVIII раздзеле другой часткі вядомага рамана Сервантэса «Дон-Кіхот». Г. напісаў украінскі паэт М. Ткач. З беларускіх паэтаў першую арыгінальную Г. стварыў Ф. Баторын (у кн. «Зялёны тралейбус», 1986). Твор яго своеасаблівы: строфы маюць не па дзесяць, як звычайна, а па восем радкоў; пачынаецца Г. васьмірадковым эпіграфам, радкамі якога (толькі ўжо запісанымі ў адваротным парадку) яна і заканчваецца. Класічную форму выкарыстаў для сваёй «Глосы» С. Кавалёў:

Колькі мужнасці і сілы
Трэба кожнаму ў жыцці,
Каб з калыскі да магілы
Вартым годнасці прайсці!
Шлях пачнецца з першым крыкам,
З першым рухам не ў сабе.
Свет застыне ў варажбе, —
Што ў табе: бяда ці ліха,
Радасць млявым парадзіхам,
Жар паходні неастылы
Ці над продкам крыж пахілы?..
Вырываеш крык, бы птаху:
Колькі ў ім сляпога жаху!
Колькі мужнасці і сілы!

Падрасцеш ты — і Сусвет
Выявіць тваё аблічча,
Быццам люстра, арганічна
Створыць вобраз неўпрыкмет:
Недапісаны партрэт,
Што заўсёды ў развіцці.
Глянь у люстра — і расці
З белым светам вочы ў вочы.
У сябе зірнуць аднойчы
Трэба кожнаму ў жыцці!

Будзе праца і натхненне,
Шчасце незямной удачы,
Будзе плач глухі бядачы
На руінах летуцення
Без суцехі, без збавення.
А дзявочы тварык мілы
Зноў надасць узмах і крылы…
Аб адным папросіш Бога:
Не спынялася дарога

Каб з калыскі да магілы!

Пекла зведаеш і рай,
Зразумееш: жыць — цудоўна.
Дзе б ні быў, але ўсё роўна
Аднаго не забывай:
Свой далёкі родны край.
Той сябе асірацiў,
У каго кліч продкаў сціх,
Зніч знібеў у стылым сэрцы,
Той не зможа ў лапы смерці
Вартым годнасці прыйсці!

Гутарка — адзін з жанраў фальклорнай і ананімнай беларускай літаратуры XIX ст.; вершаваны маналог або дыялог, у якім у форме непаспешлівай, доказнай гаворкі асвятляліся вострыя сацыяльна-палітычныя (зямля, воля, адмена прыгоннага права) і маральныя (праўда і крыўда, п’янства) праблемы. Г. патрабавала зацікаўленага слухача, субяседніка. У ёй пераважалі інтанацыі жывога народнага маўлення, што выяўляліся ў лексіцы, сінтаксісе, рытмічным ладзе. Пісаліся Г. раёшнікам, сілабічным, акцэнтна-складовым, сілаба-танічным вершам (чатырохстопны харэй). Асаблівае распаўсюджанне набылі «Гутарка Данілы са Сцяпанам», «Гутарка ў карчме», «Гутарка старога дзеда», «Вось цяпер які люд стаў», «Сход», «Гутарка Паўлюка» і інш. Г. аказалі пэўнае ўздзеянне на асобныя літаратурныя жанры — паэму, апавяданне. Пад уплывам вершаваных Г. узніклі празаічныя мастацка-публіцыстычныя Г. («Перадсмяротны разгавор пустэльніка Пятра», «Дзядзька Антон, або Гутарка аб усім чыста, што баліць, а чаму баліць — не ведаем» і інш.).

Дайна — літоўская і латышская народная песня. Літоўскія Д. — накшталт беларускіх лірычных песень розных жанраў каляндарна-абрадавага і сямейна-абрадавага цыклаў (*гл.:* абрадавая паэзія). Латышскія Д. нагадваюць нашы прыпеўкі: чатырохскладовікі, напісаныя Х4 з цэзурай пасярэдзіне. Фалькларыст К. Барон у свой час запісаў амаль 218 тысяч латышскіх Д. і выдаў іх у шасці тамах (1894-1915). Асобныя з іх у перакладзе П. Масальскага на беларускую мову ўвайшлі ў зборнік «Дайны» (1987).

Двурым — верш, усе радкі якога спалучаны дзвюма рыфмамі. Вось, для прыкладу, гумарыстычны Д. «Размова ў адным замежным рэстаране» Н. Гілевіча:

— Скажы ты мне, афіцыянт,
Які ў вас каэфіцыент
алорый мае правіянт,
Што з'еў я зараз як кліент?
Мне трэба ехаць па цэмент,
Што прадае негацыянт,
Дык добра б знаць ка'фіцыент,
Каб не сказалі: сімулянт.
І адказаў афіцыянт:
— Ты не кліент, а пацыент,
Калі б я быў паліцыянт,
Ты б не паехаў па цэмент!

Двухрадковік — манастрафічны двухрадковы верш. У паэзіі ўжываецца перш за ўсё ў такіх жанрах, як надпіс, афарызм, эпітафія, эпіграма:

Выбіўся з рытму часу —
Падаю ў бездань часу.
(А. Разанаў)

Зайздрасць непакоіла свінню:
За што хамут павесілі каню?
(П. Шыбут. «Зайздрасць»)

Драматычная паэма — вершаваны твор значнага аб'ёму, у якім спалучаюцца драматычныя і лірычныя сродкі раскрыцця тэмы. У адрозненне ад звычайных драматычных твораў (п'ес), Д. П. разлічана найперш не на сцэнічнае ўвасабленне, а на чытацкае ўспрыманне. Для яе характэрныя сціслацсць і лаканізм (у параўнанні з п'есамі ў некалькі актаў), адсутнасць знешняй інтрыгі, раскрыццё ідэйнага канфлікту паміж асноўнымі дзейнымі асобамі. Такія «маленькія трагедыі» А. Пушкіна («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), Д. П. Я. Чачота «У дзень імянін», Г. Марцінкевіча «Адвячорак», Я. Купалы «Адвечная песня», «Сон на кургане» і «На папасе» і інш. Д. П. знаходзіцца на памежжы драмы і паэмы. Яе патрэбна адрозніваць ад уласна драматычных твораў (п'ес), напісаных вершам (звычайна белым; напрыклад, п'есы У. Шэкспіра, Ф. Шылера і інш.).

Дума — украінская народная эпічная песня гістарычнага або сацыяльна-бытавога характару, што выконвалася рэчытатывам пад акампанемент кобзы, бандуры ці ліры. Д. па сваім змесце і асноўных мастацкіх асаблівасцях (кампазіцыйных, сінтаксічных, слоўна-вобразных) блізкая да рускай быліны. У пісьмовай літаратуры Д. часам называюць верш-медытацыю, у якім паэт разважае над нейкай сацыяльна-філасофскай праблемай («Думы» К. Рылеева, «Дума» М. Лермантава) або апявае гераічны ўчынак асобнага чалавека («Дума про Опанаса» Э. Багрыцкага, «Дума пра Веру Харужую» М. Танка, «Дума пра бессмяротнасць» П. Броўкі).

Думка — невялікі лірычны верш элегічнага ці баладнага зместу, у якім выяўляецца глыбокі роздум паэта аб праблемах грамадскага ці асабістага жыцця. Форму Д. шырока выкарыстоўваў геніяльны ўкраінскі паэт Т. Шаўчэнка. Першая Д. у беларускай паэзіі належыць Ф. Багушэвічу («Думка»). Д. пісалі Я. Купала («Мае думкі», «Да сваіх думак», «Думка», «Думкі маркотныя», «Думкі перад вясной»), Я. Колас («Думкі», «Думы», «...Думкі ўюцца, томяць грудзі»). Да гэтай формы верша звяртаўся М. Танк («Эх вы, песні...»). У сённяшняй паэзіі Д. ужываецца вельмі рэдка.

Духоўная лірыка — фальклорныя і аўтарскія вершы і песні на рэлігійную тэматыку. Яшчэ ў перыяд Кіеўскай Русі на Беларусі вандроўныя лірнікі, жабракі-старцы выконвалі д у х о ў н ы я п е с н і, у аснове якіх былі сюжэты агіяграфічных і апакрыфічных твораў, старазапаветных і евангельскіх паданняў і міфаў. Духоўныя песні на беларускай мове выконваліся ва уніяцкіх храмах у 1596-1839 гг. (у перыяд існавання уніяцтва як асобнай канфесіі), часам уключаліся і ўключаюцца дагэтуль (асабліва ў XX ст., у перыяд нацыянальнага адраджэння) у багаслужбу ў касцёлах, цэрквах, пратэстанцкіх малітоўнях (побач з песнямі на польскай, рускай і стараславянскай мовах). Сярод іх вылучаюцца д у х о ў н ы я г ім н ы, як, у прыватнасці, гімн «Магутны Божа» (словы Н. Арсенневай, музыка М. Равенскага):

Магутны Божа! Ўладар сусветаў,

вялікіх сонцаў і сэрц малых,
над Беларусяй ціхай і ветлай
рассып праменне Свае хвалы.
Дай спор у працы будзённай, шэрай,
на хлеб штодзённы, на родны край,
павагу, сілу і веліч веры
у нашу праўду, у прышласць — дай!
Дай урадлівасць жытнёвым нівам,
учынкам нашым пашлі ўмалот.
Зрабі свабоднай, зрабі шчаслівай
краіну нашу і наш народ!

Першыя з вядомых аўтарскіх д у х о ў н ы х в е р ш а ў напісаў Ф. Скарына і змясціў у некаторых сваіх прадмовах і пасляслоўях да перакладу Бібліі («Богу в Троици единому ко чти и ко славе», «Веруй в Бога единого», «Помни дни святые святити»). Шырокую вядомасць у свой час атрымалі напісаная па-беларуску ў элегічным стылі лірычная ананімная паэма «Лямант на смерць Лявонція Карповіча» (1620), верш А. Філіповіча «Даруй пакой царкве сваёй, Хрысце Божа» (1646). Свайго найвышэйшага ўздыму Д. Л. знайшла ў асобе Сімяона Полацкага, які і ў беларускі перыяд творчасці, і пасля пераезду ў Маскву (1664) неаднаразова звяртаўся да рэлігійнай тэматыкі, у прыватнасці, выдаў «Псалтирь рифмованную» — пераклад рыфмаваным вершам старажытных псальмаў. Дарэчы, гэты своеасаблівы творчы подзвіг нядаўна паўтарыла вінніцкая паэтэса Т. Якавенка, якая перастварыла па-ўкраінску (і таксама рыфмаваным вершам) усе 150 псальмаў («Книга псалмів у переспівах». Вінніца, 2003). Д. Л. у пэўнай ступені знайшла пашырэнне ў новай, а таксама ў сучаснай беларускай літаратуры (Я. Купала, К. Каганец, А. Гарун, З. Бядуля, Янук Д., Стары Улас, Н. Арсеннева, Л. Геніюш, М. Сяднёў, В. Швед і інш.). З’явіліся прафесійныя аўтары Д. Л., пераважна святары, — К. Сваяк, В. Адважны, А. Зязюля, Зьніч (Бембель) і інш. Рэлігійную тэматыку ў сучаснай паэзіі Беларусі распрацоўваюць Р. Барадулін, І. Багдановіч, Т. Бондар, Н. Загорская, Г. Каржанеўская, Х. Лялько, Г. Тварановіч і інш. Узоры беларускай Д. Л. увайшлі ў зборнікі «Храм і верш» (Уклаў М. Гайдук; Беласток, 1993) і «Насустрач духу: Анталогія беларускай хрысціянскай паэзіі» (Уклаў І. Чарота; Мінск, 2001).

Дыфірамб (грэч. dithyrambos) — жанр антычнай лірыкі, блізкі да оды ці гімна, урачыстая песня ў гонар багоў, найперш Вакха. Выконваўся звычайна падчас збору вінаграду. Майстрам Д. быў старажытнагрэчаскі паэт Піндар (VI—V стст. да н. э.). У еўрапейскай паэзіі Д. набыў адзнакі твора ўсхваленчага, хвалебнага. Менавіта такімі пачуццямі прасякнуты верш М. Танка «Дыфірамб» (1950):

Табе складаю дыфірамб,
Пяро маё — таварыш верны,
Калі сягоння ў час вячэрні
Звіняць лісты, як гулкі ямб.

Сёння гэты тэрмін часцей ужываецца ў іранічным сэнсе — як выяўленне залішняй, неапраўданай пахвальбы.

Дыялог (ад грэч. dialogos — гутарка, размова паміж двума чалавекамі) — 1) гутарка паміж двума ці больш персанажамі літаратурнага твора ў форме простай мовы. Выкарыстоўваецца найперш у драматычных творах (яны і пішуцца ў форме Д.), але сустракаецца ў эпічных (размова персанажаў), лірыкаэпічных (напрыклад, у «Сымоне-музыку» і «Рыбаковай хаце» Я. Коласа) і нават лірычных. Існуюць своеасаблівыя вершы-Д., цалкам пабудаваныя ў форме Д. («Чаго бяжыш, мужычок?» Ф. Багушэвіча, «Стары ляснік» Я. Лучыны, «А хто там ідзе?» Я. Купалы, «Помнік» В. Зуёнка і інш.). Вось верш-Д. А. Вярцінскага «Размова з Ду Фу»:

Чытаю кнігу, за страфой страфу.
Пытаюся — адказвае Ду Фу.
— Скажы, Ду Фу, навошта п’еш віно?
— Забыцца памагае мне яно.
Душа мая пакутуе, рыдае,
не знойдзеш зараз радасці ў Кітаі…
— Чаму, Ду Фу, пакутуе народ?
— А хіба можа быць наадварот, калі яго правіцелі — тыраны,
як барсы, жорсткія, тупыя, як бараны…
— А ты прыдворным мог бы быць, Ду Фу?
— Каб дагаджаць, каб гнуцца у дугу?!
Я з голаду памру, але не буду лісліўцам, баязліўцам, лізаблюдам.

2) асобны жанр публіцыстыкі, у якім у форме размовы звычайна двух персанажаў, што стаяць на розных пазіцыях, высвятляецца

сутнасць нейкай грамадска-палітычнай ці філасофскай праблемы, сцвярджаюцца пэўныя думкі, ідэі («Банкет» і «Дзяржава» Платона, «Парадокс пра актора» Д. Дзідро, «Пры сконе веку» І. Франка і інш.). У беларускай літаратуры такія Д. не прыжыліся.

Жанры класічныя — лірычныя вершаваныя жанры, якія ўжываліся ў класічнай (перш за ўсё антычнай) паэзіі і перайшлі пазней у новыя літаратуры розных народаў свету. Асобныя з Ж. К., некалькі, а то і значна відазмяніўшыся, дайшлі да сённяшняга дня (эпіграма, песня, раманс, гімн, ода, эпітафія, элегія, пасланне, пародыя), іншыя зніклі зусім або ўжываюцца надзвычай рэдка (ідылія, эпіталама, эклога, дыфірамб, панегірык, мадрыгал, канцона, пастараль, псальм, серэнада, альба, стансы, ямбы, апалог). Ж. К. — інтэрнацыянальны набытак вершаванага слова. Яны пасадзейнічалі ўзбагачэнню жанравай палітры еўрапейскай паэзіі, пашырэнню кола тэм і матываў у вершатворчасці розных нацый і народнасцей.

Загадка — фальклорная мініяцюра, якая ў форме пытання падае іншасказальнае вобразнае апісанне пэўных прадметаў ці з'яў. Іншасказальнасць у З. звычайна ствараецца з дапамогай розных тропаў: метафар, увасабленняў, метанімій, алегорый, параўнанняў і інш. (Поўна бочачка віна, нідзе дзірачкі няма. — Яйка; Кругленькае, чорненькае, да неба дакінеш. — Вока; Без рук, без ног, без чэрава, узлезе сам на дзерава. — Хмель; Ляжыць — з ягня, устане — вышэй каня. — Дуга). З. развіваюць назіральнасць, лагічнае мысленне, вобразнае ўяўленне, кемлівасць чалавека, вучаць яго разумець паэтычнае іншасказанне. Як слушна падкрэслівае аўтар кнігі «Паэтыка беларускіх загадак» Н. Гілевіч, З. «ёсць паэтычны вобраз, можна сказаць — паэзія ў «чыстым» выглядзе, адзін з яе важнейшых першаэлементаў, без чаго яна перастае быць сама сабою, перастае быць мастацтвам». У народных З. (найбольш поўная іх публікацыя ў кн. «Загадкі» / Укл. М. Грынблат і А. Гурскі. 2-е выд. Мн., 2004) увасоблены шырокі і арыгінальны погляд народа на прыроду, грамадства, навакольны свет. Што да формы, то карыстаюцца яны як празаічнай, так і вершаванай мовай (раёшнік, верш сілабатанічны і танічны), вершам белым і рыфмаваным. Па ўзору народных некаторыя паэты (В. Жуковіч, М.

Чарняўскі і інш.) пішуць літаратурныя З. Кніжку дзіцячых літаратурных З. выпусціў Н. Гілевіч. У форме З. і адгадкі напісаны лірычны верш М. Федзюковіча «...Што гэта лётае без крылаў?».

Што гэта лётае без крылаў,
Гуляе вольна па ўсім свеце? Вецер...

А што без ног насустрач крочыць так грозна і самаахвярна? Хмара...

Што без агню гарыць-палае, ліе святло ў маё аконца? Сонца...

А што баліць-шчыміць без раны, Жадаючы з табой сустрэцца? Сэрца...

Замова — старажытны жанр народнай паэзіі, слоўная формула, якой надавалася магічнае значэнне. На думку Б. Рыбакова, З. узніклі ў час палеаліту, 20-40 тысяч гадоў таму назад. З. імкнуліся ўплываць на розныя стыхійныя сілы прыроды, узаемаадносіны ў грамадстве. З. як жанр валодаюць вялікай сілай вобразнай экспрэсіі, у іх мноства паўтораў, асобных рытарычных фігур. Пісаліся З. звычайна рыфмаванай прозай («На сінім моры, на беражочку, на жоўтым пясочку стаіць дуб зялёны, да зямлі нахілёны. А з таго дуба як узняліся шуры ды буры, ветры кавуры...» — з «Замовы на стрэльбу»). Некаторыя асаблівасці паэтыкі народных З. выкарыстоўваюцца падчас у сучаснай лірычнай паэзіі («Замова» С. Панізніка). Н. Гілевіч паклаў пачатак З. як асобаму віду сатырычнай паэзіі, стварыўшы цыкл «Сучасных замоў-загавораў» (у кн. «Да новых венікаў»). Вершы, напісаныя ў форме З., востра высмейваюць заганныя звычкі людзей, асобныя з'явы грамадскага парадку (замовы Н. Гілевіча, «Замова ад прагнасці» В. Віткі і інш.). Вось, для прыкладу, верш Н. Гілевіча «Замова ад тупасці, каб не страціць пасаду»:

Цябе, Божа, заву,
І прашу, і малю:
Укладзі ў галаву
Мне глуздоў хоць крышку —
Хоць адзін шуфель,
Хоць адну лапату,
Хоць адзін чарпак,
Хоць адну лыжку!
Бо ў мяне іх мала,

І мне цяжка стала
На такой пасадзе,
На такім акладзе.
Ужо трыццаць гадоў
Крэсла я займаю,
А ў чаропцы глуздоў
Грам пятнаццаць маю.
Ды і тыя, можа,
Зацвілі, заплеснелі...
Памажы ж мне, божа,
Дацягнуць да пенсіі! Амін!

Ідылія (ад грэч. eidyllion — малюнак, невялікі паэтычны твор) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; невялікі лірычны твор, у якім падаецца малюнак чароўнай прыроды, што супрацьпастаўляецца цяжкаму чалавечаму жыццю, або малюецца шчаслівае і мірнае жыццё простых людзей на лоне прыроды. Узнікла І., як і пастараль, у антычнай літаратуры, пашырылася ў еўрапейскай літаратуры XVII—XVIII стст. І. пісалі рускія паэты XVIII — пачатку XIX ст. А. Сумарокаў, Я. Княжнін, В. Жукоўскі і інш. З развіццём рэалізму І. як жанр знікае. Сёння слова ідылія часам ужываецца ў пераносным сэнсе. Ім называюць любы твор, у якім ідэалізавана, г. зн. прыхарошана, паказана жыццё чалавека, заўважаецца адыход пісьменніка ад надзённых турбот часу. Менавіта супраць такой І. выступае М. Танк у адным са сваіх вершаў («...Каб дзень абрыдай не пачаць»).

Імпрэсія (ад франц. impression — уражанне) - невялікі верш ці празаічны абразок, у аснове якога — першаснае, імгненнае, зменлівае ўражанне ад сузірання нейкага прадмета ці з'явы. Такія некаторыя вершы Я. Купалы («Адцвітанне», «Паязджане»), М. Багдановіча («...Набягае яно», «...Прывет табе, жыццё на волі!», творы з цыкла «Места»), Н. Арсенневай (вершаваныя цыклы «Малюнкі», «Настроі і мары»), Г. Бураўкіна («Снежная імпрэсія»), Я. Сіпакова («Імпрэсія»), І. Бабкова («Імпрэсія») і інш. Вось як выяўляецца ўражанне ад завеі ў аднайменным вершы-І. Н. Арсенневай:

Мкне у месце, мкне у полі,
беліць вочы белай беляй
гнеўна-спеўная завея, б'ецца,
ўецца, скача, плача,

сыпкім снегам сее, вее,
не лякаецца няўдачай
гнеўна-спеўная завея!

Інвектыва (ад лац. invehor — накідвацца, нападаць) — твор, часцей вершаваны, у якім востра і адкрыта асуджаецца нейкая рэальная асоба ці грамадская з'ява. І. ёсць у М. Танка («Адказ»), В. Таўлая («Апошняе слова»), П. Панчанкі («Прыстасаванцы») і інш. Разнавіднасцю І. з'яўляецца востра-асуджальная эпіграма. Характар І. можа мець палемічны артыкул, памфлет, прамова і г. д. Памайстэрску выкарыстоўваў І. Я. Купала — «Ворагам Беларушчыны», «Слугам алтарным», «Каб...», «Акоў паломаных жандар (На палеміку ў «Сав. Беларусі» аб беларускай мове)» і інш.

Інтымная лірыка, або **любоўная** — сукупнасць лірычных твораў пра каханне. Адным з самых старажытных і знакамітых майстроў І. Л. была старажытнагрэчаская паэтэса Сапфо, або Сафо (канец VII — першая палова VI ст. да н. э.). Значны ўклад у развіццё сусветнай І. Л. унеслі Авідзій, Ф. Петрарка, П. Рансар, У. Шэкспір, А. Пушкін, А. Міцкевіч, Р. Гамзатаў і інш. Паэзія выпрацавала нямала жанраў і жанравых разнавіднасцей І. Л.: альбы, баркаролы, серэнады, эпіталамы, рамансы... У беларускім фальклоры існуе асобны вялікі і багаты жанр песень пра каханне. На іх аснове і з выкарыстаннем сусветнага паэтычнага вопыту беларускія паэты XVII-XVIII стст. напісалі нямала вершаў, што ўзбагацілі тагачасную І. Л. У новай беларускай літаратуры, што нараджалася і развівалася ў XIX ст. амаль што ў канспіратыўных умовах, было не да І. Л. — у ёй выразна пераважалі грамадзянскія матывы. І толькі XX ст. прынесла сапраўдны росквіт І. Л. Выдатныя ўзоры яе ёсць у Я. Купалы, М. Багдановіча, А. Куляшова, М. Танка, П. Броўкі, Е. Лось, Я. Пфляўмбаўм, Я. Янішчыц, М. Федзюковіча, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна, Я. Сіпакова, Р. Баравіковай, Л. Дранько-Майсюка і інш. Часам выходзяць зборнікі, цалкам складзеныя з твораў І. Л. («Ave Maria» М. Танка, «Ты — мая пчолка» П. Броўкі, «Гняздо для птушкі радасці» Г. Бураўкіна, «Каханне» Р. Баравіковай і інш.). Лепшыя творы народнай беларускай І. Л. ўвайшлі ў грунтоўнае выданне «Песні пра каханне» (1978), творы паэзіі пісьмовай — у анталогію «Зорка Венера» (1972).

Казка — займальны па сюжэце фальклорны твор пра неймаверныя ці фантастычныя прыгоды. Народныя К. паводле свайго зместу дзеляцца на героіка-фантастычныя, сацыяльна-бытавыя і казкі пра жывёл. Пісьменнікі (Я. Колас, А. Якімовіч і інш.) нярэдка апрацоўвалі народныя К. або па ўзоры народных пісалі свае, літаратурныя К. («Казкі жыцця» Я. Коласа, «Казкі» У. Караткевіча). Паэты часта вершаванай мовай перадаюць вядомыя казачныя сюжэты або ствараюць уласныя вершаваныя К. Вядомасць набылі вершаваныя К. «Рак-вусач» Я. Коласа, «Мурашка-Палашка» З. Бядулі, «Дзівосныя прыгоды» У. Дубоўкі, «Казка пра музыку» М. Танка, «Вавёрчына гора» В. Віткі, «Звярыны баль» С. Шушкевіча, «Мех шэрых, мех белых» Р. Барадуліна і інш.

Каламбур — невялікі (часцей у два ці чатыры радкі) гумарыстычны верш, пабудаваны на каламбурных, аманімічных ці амаграфічных рыфмах (або на тых і другіх адначасова). Вось два каламбуры Н. Гілевіча:

Неяк раз са *дна рак*
Падняліся ў *неба ракі.*
Вецер здзёр *андаракн*—
І памерзлі *небаракі.*

Барсукі у глыб *нары,*
Баючыся *кары,*
Нацягалі шмат *кары*
І зрабілі *нары.*

У апошні час пачаў развівацца жанр т. зв. літаратурнага К.:

З недапісаным раманам
Лез у класікі *Раман.*
Кажуць, і сыны Рамана
Пішуць той жа ўсё *раман.*
(Хв. Жычка)

Стараўся браць на *мушку*
Малюсенькую *мушку.*
(П. Шыбут. «Крытык»)

Кнігу цікавых К. «Абы здароўе» (Мн., 1979) выдаў І. Курбека. Вось некалькі твораў з гэтага выдання:

У адным *сумленнасць*:
Кожны дзень *сум, ленасць...*
(«Гультай»)

Трапіць у *застолле* —
Ну, дальбог, *за сто лье!*

Як на шэфа *петушыўся,*
То душой у *пяты шыўся.*
(«П'яніца-асілак»)

Калі ўжыў хвалебны *выраз* —
У вачах начальства *вырас.*
(«Метамарфоза»)

Каламыйка (ад назвы горада і рэчкі Каламыі на захадзе Украіны) — жанр украінскай народнай паэзіі, двухрадковая прыпеўка пераважна лірычнага ці жартоўнага характару. Пішацца К. чатырнаццаціскладовым каламыйкавым вершам, радкі якога спалучаны сумежнымі рыфмамі. К. увайшлі і ў беларускую народную творчасць. У запісе фалькларыстаў, як пазней і ў арыгінальнай творчасці паэтаў, яны часта набывалі форму чатырохрадковікаў:

Чые пчолы лятуць ў поле,
А мае ў садочку.
А хто любіць далёкую,
А я сусядочку.

Па ўзору ўкраінскіх М. Багдановіч стварыў свае, беларускія К.:

Стаў хлапчына ля дзяўчыны, каламыйку грае,
На дзяўчыніны істужкі нешта пазірае.
Ды не так ён на істужкі, як на тыя вочы,
Як на тыя, браце, вочы, што цямней ад ночы.

Гэтую форму мае верш М. Танка «Каламыйка»:

Сонца свеціць, сонца грэе,
Ў маім сэрцы радасць:
Граюць пушчы, скалы, горы,
Граюць вадаспады.

З песняй я іду на бераг,
Дзе шуміць Дунаец,
Макі польныя ў вянок я
З кветкамі ўплятаю.

Калыханка — адзін з жанраў дзіцячай літаратуры; простая паводле зместу і выяўленчых сродкаў пяшчотная песенька, пад якую маці закалыхваюць сваіх дзяцей. Дзякуючы К. дзіця хутчэй і лягчэй авалодвае роднай мовай, атрымлівае першыя ўяўленні пра навакольны свет, развівае пачуццё моўнага і музычнага рытму, знаёміцца з асновамі паэтычнай творчасці (рытм, рыфма, гукапіс). Вось тыповы ўзор беларускай народнай К.:

Люлі-люлі-люлі,
Прыляцелі гулі,
Селі на варотах
У чырвоных ботах.
Сталі сакатаці,
Нечага ж ім даці.
Вынесу ім грыкі
Поўны чаравікі,
Вынесу пшаніцы
Поўны рукавіцы,
І ячменю жменю,
І гароху троху.

Асобныя беларускія паэты (Ф. Багушэвіч, Я. Купала, М. Танк і інш.) выкарыстоўвалі форму народных К., напаўняючы іх грамадзянскім зместам.

Калядка — адзін з жанраў абрадавай паэзіі, народная песня, якая спяваецца пры калядаванні — традыцыйным абыходзе вясковых хат гуртам хлопцаў і дзяўчат (калядніkамі). У К. выказваюцца пажаданні шчасця, заможнага жыцця, ураджайнага лета, услаўляецца працавітасць, гасціннасць і шчодрасць гаспадароў хаты («Дзе каза нагою — Там жыты капою, Дзе каза рогам — Там жыта стогам...»). Настрой у песні святочна-прыўзняты, падчас гуллівы, гумарыстычны.

Кант (ад лац. cantus — спевы, песня) — харавая песня-гімн свецкага зместу, пашыраная на Беларусі ў канцы XV—XVIII стст. Быў цесна звязаны з духоўнай лірыкай. К. карысталіся рыфмаванымі адзінаццаціскладовікамі і трынаццаціскладовікамі (з адной або дзвюма цэзурамі), а таксама строфамі (часта складанымі). Прыйшлі да нас з Чэхіі і Польшчы; дзякуючы найперш Сімяону

Полацкаму, які ў 1680 г. выпусціў першы зборнік рускіх К., сталі вядомыя і ў Расіі. Існавалі асобныя жанравыя разнавіднасці К.: п с а л ь м ы — К. на рэлігійную тэматыку, услаўленча-віншавальныя, лірычныя, жартоўныя і інш.

Кантата (італ. cantata, ад лац. canto — спяваю) — разлічаны на музычнае ўвасабленне буйны паэтычны твор (або цыкл вершаваных твораў) узнёсла-ўрачыстага гучання. Часта кампазітары самі выбіраюць паэтычныя творы і ствараюць на іх аснове К. — урачыстыя вакальна-інструментальныя творы з чаргаваннем арый, рэчытатываў і хораў. Такія К. «Босыя на вогнішчы» Т. Шнітмана (паводле аднайменнай паэмы М. Чарота), «Курган» І. Лучанка і «А хто там ідзе?» Р. Пукста (паводле твораў Я. Купалы) і інш. К. эпічнага і рэлігійнага зместу (у адрозненне ад лірычных і свецкіх) падчас называюцца а р а т о р ы я м і.

Канцона (ад італ. canzone — песня) — сярэдневяковы інтымна-лірычны страфічны (звычайна на 3-7 строфаў) верш са складаным чаргаваннем доўгіх і кароткіх радкоў. У Дантэ, Петраркі, Бакачыю і інш. К. сустракаецца выключна ў інтымнай лірыцы. У выніку сам тэрмін падчас ужываецца для назвы прысвечаных жанчыне вершаў, незалежна ад самой іх формы. Такія К. ў беларускай паэзіі ёсць у У. Клішэвіча, М. Кавыля, Э. Акуліна.

Карацелька — невялікі, звычайна ад двух да шасці вершарадоў, завершаны па форме і думцы паэтычны твор. Абмежаванасць аб’ёму карацелькі вядзе да лаканічнасці і падчас афарыстычнасці выказвання. К. ёсць у многіх паэтаў - М. Танка, М. Лужаніна, Э. Агняцвет, Р. Барадуліна, Ю. Свіркі, А. Разанава і інш. Напрыклад:

Столькі гадоў ішла да цябе!
Памяці поле раіцца.
Няўжо не дасі ў палоннай журбе
Хоць босай вады напіцца?..
(Я. Янішчыц)
Хай славіцца наш беларускі род,
Душой з вясны, а воляю са сталі.
Каб з гнёздаў нам не пеўнікі на плот,
А горда арляняты вылятালі!
(Л. Генію́ш)

Жывеш —
І дзіўна так выходзіць:
тупенькі год
Ля ног ляглі. І колькі ты
Ні узыходзіш,
А апынаешся ў зямлі.
(А. Сербантовіч)

Да К. належаць рубаі, хоку, каламыйкі, прыпеўкі, надпісы, вершаваныя афарызмы, фрашкі і г. д. К. часам называюць м і н і я ц ю р а й.

Касыда — адзін з вершаваных жанраў усходняй паэзіі. У класічнай К., як і ў еўрапейскай одзе, услаўляліся нейкія выдатныя падзеі або асобы. Пазней з'явіліся К. павучальныя, медытатыўныя, нават сатырычныя. Па форме нагадвае газэль, аднак колькасць бейтаў у ёй не абмяжоўваецца дванаццаццю, а можа дасягаць 50-70 і больш. Асаблівая ўвага звяртаецца на сэнсава-вобразнае напаўненне, тэхнічную дасканаласць першага і апошняга бейта. Шырокую вядомасць набылі касыды Рудакі, Алішэра Наваі і інш.

Кленіч — верш, напісаны ў форме праклёна. Па сваім грамадзянскім пафасе нагадвае інвектыву. Вось адзін з ранніх беларускіх К. — верш Г. Леўчыка «...Хто адрокся сваіх...» (1912):

Хто адрокся сваіх,
Хто стыдацца нас стаў
І прыліп да чужых, —
Каб ён свету не знаў!

Мову родную хто
Пазабыў, асмяяў,
Загубіў за нішто, —
Каб ён свету не знаў!..

Яскравы ўзор вострага, грамадзянскага К. пакінуў Я. Купала («Каб...», 1926):

Каб вады гарачай
На таго нагрэлі
І не ўстаў ён болей
Са сваёй пасцелі...,

Хто над Беларусяй
Хоча распасцерці
Свой бізун чужацкі
І народ усмерціць.

Часам прыёмы К. выкарыстоўваюцца і ў больш буйных вершаваных творах, як, у прыватнасці, у паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады»:

Я хачу каб вякі
Чорных асаў спалілі праклёнам,
Каб спалілі забойцу таго,
Яго сына і ўнука,
Хто з-пад крылля свайго
Бомбу першую кінуў на брук наш.
Хай загіне ўвесь род, увесь зброд,
У пакутах загіне!

Купальскія песні — народныя абрадавыя песні летняга цыклу, якія пачынаюць спяваць на другім тыдні свята Купалля (25 чэрвеня па новым стылі, 7 ліпеня — па старым), але асабліва шырока — у ноч перад святам і на самое свята (пры купальскім вогнішчы, падчас пускання вянкоў на ваду, пры збіранні лекавых траў і г. д.) У К. П. увасобіліся культы продкаў, розныя магічныя заклінанні і інш. Асноўнае месца ў іх займае любоўная лірыка. Яны вызначаюцца асаблівым лірызмам, шчырасцю, задушэўнасцю («Ой рана на Йвана……», «Ішла Купалка сялом, сялом……», «Сягоння Купала, заўтра Ян……»). Многія ўзоры К. П. можна знайсці ў выданні «Купальскія і пятроўскія песні» (1985).

Легенда вершаваная (лац. legenda — тое, што варта прачытаць) — невялікае вершаванае апавяданне, у аснове якога ляжыць народнае паданне пра нейкую незвычайную падзею або геройскі ўчынак выдатнага чалавека. Л. В. — гэта, як правіла, літаратурныя апрацоўкі народных паданняў. Так, паданне пра двух братоў-разбойнікаў, якія закахаліся ў адну і тую ж дзяўчыну, лягло ў аснову Л. В. Я. Купалы «Два браты». Арыгінальнае паданне пра тое, як узніклі Нарачанскія азёры, паэтычна пераказаў М. Танк («Ля вогнішч начлежных»). У аснове яго Л. В. «Іван-ды-Мар’я» — таксама народнае гераічнае паданне. Часам, аднак, народныя паданні пад

пяром паэта перарастаюць межы звычайных Л. В. У прыватнасці, паданне пра разбойніка Машэку склала сюжэтную аснову вядомай рамантычнай паэмы Я. Купалы «Магіла льва». Тое ж можна сказаць і пра паэмы «Бандароўна», «Курган», якія, нягледзячы на іх выразны народна-легендарны характар, нельга аднесці да звычайных Л. В. Да легенд непасрэдна прымыкаюць казкі (*гл.*).

Лімэрык, або **лімрык** — пяцірадковік трохстопнага анапеста з рыфмоўкай *аабба*; трэці і чацвёрты радкі, як правіла, маюць па дзве стапы анапеста. Адносіцца да гумарыстыкі. Шырока карыстаецца парадаксальнасцю, абсурднасцю, неверагоднай выдумкай. У першым радку, як правіла, паведамляецца імя і месца жыхарства персанажа. Узнік Л. у Ірландыі. Шырока вядомы стаў у XIX ст. дзякуючы творчасці Эдварда Ліра, які выдаў некалькі кніг Л. Звычайна Л. пішуцца з выкарыстаннем каламбураў, неалагізмаў, паэтыкі прымітывізму. Першыя беларускія Л. надрукаваў А. Хадановіч (некалькі цыклаў Л. пад агульнай назвай «Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі», 2000-2001). Затым да гэтага віду верша звярнуліся Жбан Няўмера («Дзесяць мяхоў беларускай гісторыі», 2001), С. Балахонаў («Гомельскія лімэрыкі», 2001) і інш. Вось, для прыкладу, Л. А. Хадановіча:

Пачатковец-празаік з Нясвіжу
Пенталогію склаў для прэстыжу.
Як назваць? «Пентагон»?
Можа, «Пентамерон»?
Перавагу аддаў «Пяцікніжжу».

Партызан з Белавежскае пушчы
Смажыў бульбу на рыбіным тлушчы.
Жыў, нібы багацей,
Ды баяўся гасцей,
Бо, на жаль, быў зусім непітушчы.

Прыгажуні з далёкіх Ждановіч
Спадабаўся Андрэй Хадановіч.
Тоне ўся ў пачуцці,
Цяжка выйсце знайсці,
Ды няма безвыходных становішч.

Ліпаграматычны верш (ад грэч. liepo — не хапаць і gramma — літара, запіс) — верш, інструментаваны такім чынам, што ў ім адсутнічае які-небудзь адзін ці некалькі гукаў (літар). Часам паэты ствараюць Л. В. дзеля пэўнага эўфанічнага эфекту. Так, Г. Дзяржавін у вершы «Соловей во сне», не ўжываючы гука **р** і, з другога боку, уводзячы алітэрацыю на **с**, імкнуўся перадаць гукавое ўражанне ад спеву салаўя. Аднак часцей за ўсё Л. В. — гэта своеасаблівыя вершызабавы, якія дэманструюць версіфікатарскія здольнасці паэта і гукавыя мажлівасці пэўнай мовы. Яшчэ ў антычнасці, імкнучыся «пераўзысці» Гамера, асобныя грэчаскія і рымскія паэты пісалі свае «Іліяды» і «Адысеі», у асобных раздзелах якіх адсутнічалі пэўныя літары (напрыклад, у першым раздзеле — **а**, у другім — **б** і г. д.). У беларускай паэзіі Л. В. надзвычай рэдкія. Адзін з нямногіх — «Матылёк» Р. Барадуліна, у якім выразная алітэрацыя на **л** і ні разу не ўжыты гук **р**:

Лілею
млявы
плёс
люляе,
З-пад злежалых
аблок
здалёк
Ляціць віхлясты і бялявы
Пялёстак лёгкі —
матылёк.
Ён кліча у блакіт лілею —
Каб не любіла больш да слёз
Бліскучы ад лускі і глею
Самлелы,
абмялелы
плёс.

Лэ (ад франц. lai — свецкі) — від дзевяцірадковай страфы, у якую ўваходзяць тры трохрадкоўі з рыфмоўкай *ААбААбААб*. Усе трэція радкі трохрадкоўяў кароткія і часам маюць іншы памер. Сваёй формай нагадвае віралэ, з якім вельмі цесна звязаны і паходжаннем, і эстэтычнай функцыяй. У сярэдневяковай Францыі падчас маладзёжных вечарынак хоры юнакоў і дзяўчат пачаргова выконвалі Л. і віралэ. Узор падоўжанага Л. (на 22 радкі) пакінуў У. Жылка — верш «Развітанне» (1928). Вось першыя тры страфы

гэтага твора:

Пара! Не моўкне хваль гамонка,
Спявае вецер свежа, гонка
І ветразь плешча — адплывай!
Цалуй ў апошні моцна, звонка —
Мой сум, як золата пярсцёнка,
На сэрца лёг і цісне ўкрай.
Але трывог не ўбачаць вонках,
Хоць вочы — светлая палонка, —
У іх адно, адно пытай…

Ляонінскі верш, або **леанін**, — сярэдневяковы верш, у якім, у адрозненне ад нерыфмаванага антычнага верша, асобныя паўрадкоўі рыфмаваліся паміж сабой. Назва паходзіць ад імя лацінскага паэта XII ст. Лео, які шырока карыстаўся ім. У беларускай вершатворчасці танізаваны Л. В. спарадычна сустракаўся яшчэ ў XVII ст. З пісьмовай літаратуры ён перайшоў у фальклор. Фальклорны Л. В. у сваю чаргу пачаў уплываць на творчасць некаторых паэтаў: Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, М. Багдановіча, Я. Купалы і інш. У новай беларускай паэзіі Л. В. — гэта верш з рэгулярнымі ўнутранымі рыфмамі. Да такога верша асабліва часта звяртаўся Я. Купала («Касцам», «З дарогі», «За праўду» і інш.).

Біце ж чалом тром сакалом, хлапцы, маладзіцы!
Гэта ж кветкі з свойскай веткі славянскай зямліцы.
(В. Дунін-Марцінкевіч.
«Павіншаванне войта Навума»)

К долі, к волі гэт па полі,
Як леў, пабягу;
Спаці, ждаці ў курнай хаце
Ужо больш не магу.
(Я. Купала. «Думкі»)

Магістрал (ад лац. magistralis — кіроўца) - пятнаццаты, заключны санет у вянку санетаў. Ён складаецца з усіх першых радкоў папярэдніх санетаў. Пішацца, зразумела, раней за іншыя санеты, але паколькі стаіць пасля іх, то ствараецца ўражанне раптоўнага і ненаўмыснага самаўзнікнення яго. М. вызначае ідэйную задуму ўсяго вянка санетаў, таму павінен быць выразным па вобразна

выказанай думцы, дасканалым па сваёй мастацкай форме. У практыцы сучаснага беларускага санетапісання ў асобных выпадках М. (часам яго памылкова называюць «магістраль») зусім беспадстаўна ставіцца на пачатку вянка санетаў. У гэтым выпадку знікае эфект яго нечаканага з'яўлення.

Макаранічны верш (макаранічная паэзія; італ. poesia maccheronica, ад maccheroni — макароны) — від жартоўнага ці сатырычнага верша, камізм якога ствараецца перанасычанасцю тэксту варварызмамі, падпарадкаванымі марфалагічным законам роднай мовы паэта. Такі верш разлічаны на чытача, які ведае значэнне ўведзеных у верш замежных слоў і выразаў і можа ў поўнай меры спасцігнуць камічны эфект ад іх перайначвання, ад суседства з іншамоўнай лексікай. М. В. узніклі ў глыбокай старажытнасці, калі асобныя рымскія паэты перамяжалі сваю мову грэчаскімі словамі. У Расіі XVIII—XIX стст., у перыяд франкаманіі, асобныя паэты (напрыклад, І. Мятляеў) высмейвалі ў М. В. сумесь «французскага з ніжагародскім» у мове пануючых класаў. У паэме І. Катлярэўскага «Энеіда» сатырычнае гучанне набыло ўвядзенне лацінскай лексікі ва ўкраінскі моўны кантэкст. Аснова для з'яўлення М. В. у беларускай паэзіі была яшчэ ў часы сярэдневякоўя, калі на Беларусі шырока ўжываліся лацінская, стараславянская і польская мовы. Аднак найбольш раннія з такіх твораў — вершы «Плач пакінутага каханай» і «За пенкнай паненкай аж душа сумуе» - датуюцца толькі канцом XVIII — пачаткам XIX ст. У іх высмейвалася «пальшчызна» засцянковай шляхты:

Яко ценцерук у лесе балбоча,
Так мое сэрцэ — да цябе сакоча!
Ні верашчака, кілбаса, сялянка —
Ніц мі не міло — без цябе, каханка!
Рве се мэ сэрцэ — як тая атоса,
Кеды торгаё пшэклентэ калёса!..
Рве се мэ сэрцэ — як гуж у хамуце!..
Калі пшыядэ і сядэ на куце.
Ды ўжо ж насохся! — як лапаць на печы!
Горкая доля!.. А кту ж мі полечы?!
(«Плач пакінутага каханай»)

М. В. зрэдку сустракаецца і ў сучаснай паэзіі. Напрыклад,

незадоўга да сваёй смерці Я. Маўр напісаў на сябе эпіграму ў форме М. В. У гэтай эпіграме жартоўны эфект дасягаецца выкарыстаннем трох моў — беларускай, рускай і ўкраінскай:

То не Эзоп, філосаф грэцкі,
И не француз — бунтарь Вольтер,
То белорусский автор детский,
Который покы щэ нэ вмэр.

Малітва — верш звычайна грамадзянскага зместу, напісаны ў форме звароту да Бога ці іншых надпрыродных сіл; тым самым нагадвае чыста літургічны жанр — малітву, у развіццё якога вялікі ўклад унёс наш зямляк Кірыла Тураўскі (XI ст.). М. напісалі многія беларускія паэты — Я. Купала, Н. Арсеннева, Л. Геніюш, Я. Золак, М. Сяднёў, А. Салавей, Зьніч, Э. Акулін і інш. М. валодае інтанацыяй асаблівай шчырасці, адкрытасці, даверлівасці. Вось прыклады з двух М. Я. Купалы, напісаных у розны час, але названых аднолькава:

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,
Распетаю буду маліцца душой,
Каб чорныя долі з мяцеліцаў шумамі
Ўжо больш не шалелі над роднай зямлёй.
(«Мая малітва», 1906)

Малюся я небу, зямлі і прастору,
Магутнаму Богу — ўсясвету малюся,
Ва ўсякай прыгодзе, ва ўсякую пору
За родны загон Беларусі.
(«Мая малітва», 1912)

Славуты гімн Н. Арсенневай, які мы ведаем пад назвай «Магутны Божа», таксама названы паэтэсай «Малітва».

Манарым (ад франц. monorime — адна рыфма) — верш, радкі якога яднаюцца адной рыфмай. Шырока распаўсюджаны ва ўсходняй паэзіі, дзе адна рыфма нярэдка паўтараецца ці ва ўсім творы, ці ў асобных строфах (шаіры, мусаба, мусаман і інш.) Ва ўсходнеславянскай паэзіі М. найбольш вядомы як сатырычны і гумарыстычны верш («Чаго баіцца немец?» П. Панчанкі, «Лірычны жарт» С. Ліхадзіеўскага), але сустракаецца і як лірычны:

Хоць, здаецца, той лясок невысок,

А які бруіць бярозавы сок,
Пад крушынавым кустом муражок
І лагодны духмяны цянёк,
Як зязюленькі звініць галасок,
Як тут добра сустракацца у змрок —
Хоць, здаецца, той лясок невысок.
(М. Танк. «Лясок»)

М. часам з'яўляецца асобная частка буйнога твора. Так, даволі рэдкім відам М. (з рэдыфам) пачынаецца «Паэма мора» А. Вярцінскага:

Што будзем рабіць з табой, мая *змора*?
Да мора!
Адкуль жураўліная гэта *пакора*?
Да мора!
Душа захацела марскога *прастору*…
Да мора!
Лета прайшло, а другое не *скора*…
Да мора!
Сябры і сям'яне, не трэба *дакору*!
Да мора!
Як быццам там іншыя шчасце і *гора*…
Да мора!

Медытацыя (ад лац. meditatio — развага, роздум) — жанр філасофскай лірыкі, у якім перадаецца глыбокі роздум паэта аб некаторых важных праблемах (жыццё і смерць, дружба і каханне, чалавек і прырода і г. д.). Асаблівае пашырэнне набыў гэты жанр у паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў. М. пісалі Я. Баратынскі, А. Пушкін, М. Лермантаў, Ф. Цютчаў, у савецкі час — А. Блок, М. Забалоцкі, М. Рыльскі, А. Малышка, Л. Мартынаў, Д. Кугульцінаў, Э. Межэлайціс і інш. У беларускай паэзіі медытатыўная лірыка заняла значнае месца ў творчасці М. Багдановіча. Аўтар «Вянка» разважаў пра сутнасць жыцця і смерці, пра сацыяльную няроўнасць у грамадстве, пра ўзаемаадносіны паміж людзьмі («…Шмат у нашым жыцці ёсць дарог», «Мяжы», «…Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы»). М. сустракаюцца ў Я. Купалы («…Пакіньма напуста на лёс свой наракаць», «Мая навука»), А. Куляшова (вершаваны цыкл «Маналог»), М. Танка («Мне здаецца», «…Божа паэзіі»), С. Дзяргая («Сапраўднае», «Мысль і слова»), П. Макаля («…Век з рэактыўнай хуткасцю імкне»), А. Вярцінскага («Дзівак чалавек», «…Абрастаем») і

інш. Вось адна з медытацый А. Куляшова:

Сцвярджае час: заўжды жыццю на змену
Прыходзіць смерць, для ўсіх — адзін закон,
І некалі жыццёвую арэну
Пакіне род людскі на схіле дзён.
Ты клічнік ставіш, час! А я — пытальнік:
А што, калі закон парушыць той
Мой слаўны род і вынайдзе — стваральнік —
Жывы бялок, што злучыцца з вадой
І дзікаватым племем неўміручым
Расселіцца па ўсіх мацерыках?

А што, калі мы жыць яго навучым,
Свет разумець, хадзіць на дзвюх нагах,
Перададзім сякеру — з рук у рукі,
Перададзім падручнік, а затым
Усе здабыткі працы і навукі?
...Час, паспрабуй тады справацца з ім!

Мнеманічны верш (ад грэч. mn□monikon — запамінанне) — невялікі твор павучальнага характару, у якім у лёгкай для запамінання вершаванай форме падаюцца розныя звесткі (граматычныя ці матэматычныя правілы, правілы паводзін і г. д.). Такі верш асноўваецца на мнеманічных уласцівасцях вершаванага рытму і рыфмы. Так, у дарэвалюцыйных школьных падручніках па матэматыцы змяшчаўся такі двухрадковы верш:

Кто и шутя и скоро пожелаетъ
Пи узнать число, ужъ знаетъ.

Калі паслядоўна запісаць колькасць літар у кожным яго слове (улічваючы, згодна са старой арфаграфіяй, і цвёрдыя знакі), атрымаецца лік, што выражае адносіны даўжыні акружнасці да яе дыяметра з дакладнасцю да адной дзесяцімільярднай (3,1415926536). Зразумела, запомніць гэты лік без дапамогі М. В. (ці іншых сродкаў, што аблягчаюць запамінанне) амаль немагчыма. М. В. шырока выкарыстоўваюцца ў розных надпісах рэкламнага характару. Да М. В. адносяцца, па сутнасці, такія творы дзіцячага фальклору, як лічылкі, скорагаворкі, дражнілкі, заклічкі і прыгаворы.

Мураба — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага чатырохрадкоўямі, ва ўсходняй паэзіі. Схема рыфмоўкі М. наступная: *аааа, ббба, ввва...*

Мусаба — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага манарыфменнымі сяміградкоўямі, ва ўсходняй паэзіі: *ааааааа, ббббббб, ввввввв...*

Мусадас — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага шасціградкоўямі, ва ўсходняй паэзіі. У М. звычайна бывае 4-10 страфаў, радкі якіх рыфмуюцца па схеме: *аааааа, бббббa, вввввa...* Гэтай вершаванай формай карыстаюцца пераважна ў жанры філасофскай лірыкі.

Мусаман — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага манарыфменнымі васьміградкоўямі, ва ўсходняй паэзіі. Своеасаблівасцю М. з'яўляецца тое, што ва ўсіх строфах верша паўтараюцца два апошнія радкі першай страфы.

Мусамат — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага шасціградкоўямі, ва ўсходняй паэзіі. У М. радкі рыфмуюцца па схеме: *аааааб, вввввб, гггггб...*

Мухамас — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага пяціградкоўямі, ва ўсходняй паэзіі. Радкі ў М. рыфмуюцца па схеме: *ааааа, бббба, вввва....*

Навуковая паэзія — жанравая разнавіднасць медытатыўнай лірыкі (медытацыі), аб'ектам якой з'яўляюцца навуковыя тэорыі, адкрыцці, гіпотэзы. Тэрмін «навуковая паэзія» ўпершыню ўвёў у літаратуразнаўства французскі пісьменнік Р. Гіль («Трактат пра слова», 1896). Такую паэзію актыўна развіваў і прапагандаваў рускі паэт В. Брусаў — як у тэарэтычных выказваннях, так і ў творчасці («Мир измерений», «Мир электрона» і інш.). Тэрмін гэты даволі ўмоўны. З большымі падставамі ён можа ўжывацца ў дачыненні да старажытнай і сярэдневяковай літаратуры, дзе

вершаванай мовай карысталіся ў гістарычных, філасофскіх, мастацтвазнаўчых і нават прыродазнаўчых трактатах (паэмы Лукрэцыя «Аб прыродзе рэчаў», Вергілія «Георгікі», Н. Буало «Паэтычнае мастацтва»). Аднак заўсёды існуе шэраг паэтаў, узброеных сучасным навуковым светапоглядам, для якіх навуковыя дасягненні не толькі гуманітарных, але і прыродазнаўчых навук маюць асаблівую цікавасць, становяцца аб'ектам паэтычнага разгляду, роздуму (Л. Мартынаў, Э. Межэлайціс, А. Суляйменаў, І. Драч і інш.). Першым з беларускіх пісьменнікаў цікавасць да Н. П. выявіў М. Багдановіч. У незакончаным артыкуле «Паэзія геніяльнага вучонага» (1911) ён разважаў пра тое, «чаму б паэзіі і навуцы не ісці рука ў руку», паколькі ў іх «адна і тая ж агульная мэта: задавальненне пазнавальных патрэб чалавека». Беларускі паэт спасылаўся пры гэтым на аўтарытэт Гётэ, «вялікага паэта і буйнога вучонага, паміж паэтычнымі адкрыццямі якога і яго навуковым светапоглядам існуе несумненная сувязь», а таксама — і перш за ўсё — на творы М. Ламаносава, да некаторых з якіх «упаўне можна прымяніць назву «навуковай паэзіі». У сваёй уласнай творчасці аўтар «Вянка» заўсёды ўлічваў поспехі розных навук — археалогіі, гісторыі, біялогіі, фізікі і г. д. Асобныя яго вобразы і нават цалкам вершы ўзнікалі ў выніку знаёмства з тымі ці іншымі навуковымі адкрыццямі (санеты «Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі», «Что из того, что стих в душе кипит?», верш «Усплыла грамада сіфанафора» і інш.). У беларускай паэзіі пафас навуковых адкрыццяў ляжыць у аснове асобных твораў М. Танка, А. Куляшова, А. Русецкага, С. Дзяргая, А. Разанава і некаторых іншых аўтараў.

Надпіс — лірычны верш малой формы (*гл.:* карацелька), які ў выглядзе ўмоўнага надпісу на партрэце, статуі, кнізе, камені і г. д. афарыстычна выяўляе нейкую думку, адносіны аўтара да пэўнай асобы ці падзеі. Вядомыя надпісы М. Ламаносава, А. Пушкіна, Дз. Беднага і іншых паэтаў. Вось верш-Н. Шылера «Навука» ў перакладзе з нямецкай мовы Ю. Гаўрука:

Бачаць адны ў ёй багіню, пасланую небам, другія ж
Як на карову глядзяць — ім абы больш малака.

У аварскай паэзіі гэты жанр найбольш плённа распрацоўваў Р. Га-

мзатаў (цыкл «Надпісы»). Да Н. часам звяртаюцца і беларускія паэты:

Мы, пахаваныя на зямлі,
Вечна будзем зайздросціць тым,
Што — на зорах.

Няўжо і яны таксама
Будуць зайздросціць зямлянам?
(М. Танк. «Надпіс на камені»)

Уда (грэч.— песня) — урачысты, патэтычны верш у гонар нейкай гістарычнай падзеі або выдатнай асобы. У старажытнай Грэцыі, дзе ўзнік гэты жанр, О. называлі любую лірычную песню, вясёлую ці сумную, якая выконвалася хорам падчас танцаў. Свой усхваленчы пафас яна ўпершыню атрымала ў творчасці Піндара (IV ст. да н. э.), які праслаўляў багоў, герояў, пераможцаў алімпійскіх гульняў. У такім выглядзе жанр адрадзіўся ў Заходняй Еўропе ў перыяд класіцызму (Рансар, Малерб, Русо). Першую рускую О. напісаў В. Традзьякоўскі («Ода о сдаче города Гданьска», 1734). Ён жа, грунтуючыся на «Развагах пра оду» (раздзел «Паэтычнага мастацтва») французскага тэарэтыка мастацтва Буало, стварыў свае «Развагі пра оду». Вядомым рускім одапісцам быў М. Ламаносаў («Ода на взятие Хотина» і інш.). Дасканаласць набыла О. у творчасці Г. Дзяржавіна, які надаваў ёй часам і сатырычнае гучанне («Вельможа»). З цягам часу, аднак, О. ператварыліся ў творы, у якіх у высакапарнай форме неабгрунтавана ўсхваляліся цары, пры дворныя вяльможы, розныя ахоўнікі самадзяржаўя. Гэта прывяло ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. да выраджэння О., да замацавання за ёй нядобрай славы твора, што выяўляе нізкапаклонства перад кім-небудзь. У такім адмоўным сэнсе слова *ода* часам ужываецца і зараз («На караністай дарозе вазак Цябе растрасе, таўстазадая ода» — Р. Барадулін, «У вянок Мацею Бурачку»). Тым не менш з пачатку XX ст., калі адбываецца дэмакратызацыя ўсёй паэзіі, набліжэнне яе да жыцця, патрэб сучаснасці, павышаецца цікавасць і да О. («Ода революции» У. Маякоўскага, «Хвала человеку» В. Брусава). Паглыбленне лірычнага пачатку, даступнасць выяўленчых сродкаў, агульнанародная прызнанасць аб’екта апявання прыводзяць да своеасаблівай мастацкай рэабілітацыі жанру. Менавіта ў гэты час О., паяднаўшы патэтыку і лірыку, увайшла і ў беларускую

ўслаўленчую паэзію. Праўда, часцей за ўсё паэты не ўжываюць у назвах твораў слова *ода*, аднак нярэдка яно і тут набывае правы грамадзянства («Ода пешаходу» П. Панчанкі, «Ода Еве» П. Макаля, «Ода прозе» М. Стральцова «Ода трактарнаму заводу» Хв. Жычкі і інш.). Пачала сваё існаванне і асобая жанравая форма — с а т ы р ы чн а я О. («Ода футбольнаму мячу» Н. Гілевіча). Своеасаблівай разнавіднацю О. з’яўляецца р э к в і е м — урачыста-жалобны верш у гонар загінуўшых герояў («Рэквіем» М. Танка, «Рэквіем» А. Вярцінскага). І. Ласкоў напісаў п а э м у р э к в і е м «Трыццаць».

Паліндром (ад грэч. palindromos — той, што вяртаецца, бяжыць назад) — твор, радкі якога могуць чытацца, захоўваючы той самы сэнс, не толькі злева направа, але і справа налева. Нягледзячы на тое, што ў форме П. пісалі даволі доўгія вершы (В. Брусаў) і нават цэлыя паэмы («Уструг Разина» В. Хлебнікава), у еўрапейскай паэзіі ён — з’ява надзвычай рэдкая. У той час у кітайскай паэзіі дзякуючы спецыфічным якасцям кітайскай мовы П. Прыжыўся даўно і ім шырока карыстаюцца паэты. П. — своеасаблівая літаратурная гульня, якая выяўляе магчымасці пэўнай нацыянальнай мовы і ступень валодання гэтай мовай самім літарататарам. У беларускай паэзіі быў пашыраны асабліва ў часы барока, у тым ліку ў творчасці Сімяона Полацкага. У XX ст. адрадзіўся ў паэзіі Р. Крушыны: «Я — і лаза і азалія» (1968):

Горад. Там шмат дарог.
Гонар. Атара ног.
Маса. А сам
Я аматар. Трата мая —

Сачу час. І марамі
Я сунуся:

Я — і лаза і азалія.

В. Жыбуль напісаў першую беларускую паэму-П. «Рогі гор» і апавяданне-П. «Хам у думках». Іншыя назвы П.: п е р а в е р ц е н ь, р а к.

Панегірык (ад грэч. — усенароднае слова) — даўні літаратурны

жанр, які ўяўляе сабой хвалебную прамову ў гонар нейкага старажытнагрэчаскага бога, героя, горада і г. д. Пазней П. сталі называць любы літаратурны твор хвалебнага характару (у адрозненне ад супрацьлеглай сатыры). Такі, напрыклад, П. князям Радзівілам С. Буднага, надрукаваны ў пачатку яго «Катэхізіса» (1562) з прычыны таго, што ў Нясвіжскай друкарні пачалі выдавацца беларускія кнігі. Як П. роднаму слову гучыць верш беларуса Я. К. Пашкевіча «Польша квитнеть лациною» (1621). У старажытнай беларускай літаратуры найбольш распаўсюджаным відам П. была эпікграма (*гл.:* эпіграма). Вядомыя эпікграмы А. Рымшы на гербы Л. Сапегі і Ф. Скуміна, Л. Мамоніча — на герб Л. Сапегі, невядомага аўтара — на герб Б. Агінскага і інш. Вось адзін з тых даўніх П.:

Што две стрелы, што врубы, што лелеи значать,
То вси люди мудрые вельми горазд бачать.
Который зацный тот дом за герб уживаеть,
Вер мне, иж там господу цнота свою маеть.

(А. Рымша. «На герб яснавяльможнага пана Астафея Валовіча, пана Віленскага і прочых», 1585)

З сярэдзіны XVII ст. на Беларусі і Украіне пашыраецца д э к л а м а ц ы я — рытарычны хвалебны твор, што ўслаўляў нейкую падзею ці асобу і выконваўся публічна адным або некалькімі чытальнікамі. Асаблівага росквіту дэкламацыя дасягнула ў творчасці Ф. Утчыцкага, І. Іяўлевіча і С. Полацкага («Метры», «Вершы на шчаслівы зварот літасцівага цара з-пад Рыгі», «Віншаванне з выпадку ўзяцця Дэрпта»). У XIX ст. у выніку дэмакратызацыі літаратуры П. як асобны паэтычны жанр знікае. З гэтага часу і да сёння слова «панегірык» выкарыстоўваецца толькі ў іранічным сэнсе, як абазначэнне неапраўданага ўсхвалення кагоабо чагонебудзь у вуснай ці пісьмовай (мастацкая літаратура, публіцыстыка) форме:

Адышлі ў нябыт панегірыкі
Спелай ніве і малацьбе.
Сэрцу хочацца цёплай лірыкі
Не пра вінцікі — пра сябе.
(Г. Бураўкін)

У такім жа значэнні ўжываецца часам і тэрмін дыфірамб (*гл.*).

Пантарым (ад грэч. panta — усё і rhythmos - рыфма) — верш, усе радкі якога спалучаны пантарыфмай (*гл.*). Звычайна пантарыфма яднае ўсе словы суседніх радкоў, як, напрыклад, у вершы В. Брусава «Мгновения мгновенней»:

Черный и упрямый локон вьется нежно близ меня,
Но упорно в рамы окон льется снежный отблеск дня.
Тайны ночи побледнели, дали грубы, груб их свет…
Не случайно очи млели! ждали губы губ в ответ!

Ты невольно грудь склонила...
Как тревожно
дышишь ты!..
О, как больно! Будь, что было!
Можно все, — услышь
мечты!

Внемлешь? нет? Упрямый локон с плеч скатился,
соскользнул...
Иль ты дремлешь? В рамы окон, словно меч,
вонзился гул!

Арыгінальны прыклад перакрыжаванага П. (рыфмуюцца першы і трэці, другі і чацвёрты радкі) знаходзім у М. Ціханава:

Телом смуглый и тощий,
Бредит во сне калиф,
Опустелые круглые площади
Из меди дней проросли.

У беларускай паэзіі П. сустракаецца рэдка. Яго ўзор ёсць у Я. Сіпакова («Рыфма пра каханне»):

Знай, дужы вецер, абы не зла дзея, —
Знайду — жывеце, рабыня, ў зладзея!

Некалькі П. — двухрадковікаў у сваёй кніжцы «Фільтры сноў» (2003) падала Г. Ціханава. Вось два з іх:

Лету канец. Святы
Ян знік.
Пас звужаны.
Лету канец —
святаяннік пасушаны.

Былі агонь і я —
Былая агонія.

Пантум — від верша, у якім другі і чацвёрты радкі папярэдняга катрэна паўтараюцца як першы і трэці радкі кожнага наступнага чатырохрадкоўя. Заканчваецца П. звычайна першым радком першага катрэна. У еўрапейскую вершатворчасць П. прыйшоў з малайскай паэзіі. Ім карысталіся Ш. Бадлер, М. Гумілёў. Спробу ўвесці П. у беларускую паэзію зрабіў У. Клішэвіч («Трыпціх», 1944):

Устала сонца рана над ракою,
П'юць срэбра водаў ціха прамяні.
Зямля прачнулася ад соннага спакою,
Высока ў небе жаўранак звініць.

П'юць срэбра водаў ціха прамяні,
Гарыць рака агністым пералівам,
Высока ў небе жаўранак звініць
Сваёю ранняй песняю шчаслівай.

Гарыць рака агністым пералівам,
І новы дзень — жыцця святы прыход —
Сваёю дзіўнай песняю шчаслівай
Зямля спаткала сонечны усход.

Пародыя (грэч.— супрацьспеў, песня навыварат; ад para — супраць і— песня) — жанр сатырычнай літаратуры, заснаваны на карыкатурным перайманні асаблівасцей нейкага твора, творчай манеры асобнага аўтара ці літаратурнага напрамку. П. абавязкова падразумявае арыгінал, кантрастуе з ім, часам пераўзыходзіць яго па сваёй мастацкай вартасці («Дон-Кіхот» Сервантэса, «Падарожжы Гулівера» Свіфта, «Арлеанская цнатліўка» Вальтэра). Камічны эфект у П. ствараецца неадпаведнасцю формы твора, які парадыруецца, новаму, процілегламу яму зместу, паказам асобных характэрных рыс парадыруемага твора ў шаржыраваным, часта гіпербалізавана-абсурдным выглядзе. Падчас П. дыскрэдытуе не літаратурны твор, а саму рэчаіснасць («Гісторыя аднаго горада» М. Салтыкова-Шчадрына), розныя стылі дзелавой пісьменнасці («Лісты да вучонага суседа» А. Чэхава), царкоўную літаратуру («Малітва па-беларуску» К. Крапівы). Як жанр П. сфарміравалася ў старажытнай Грэцыі (Гіпанакт, Арыстафан). У Расіі П. стваралі А. Сумарокаў, І. Крылоў, А.

Пушкін, Дз. Мінаеў, В. Курачкін, Казьма Пруткоў, М. Ломан і іншыя пісьменнікі. У савецкай літаратуры да П. звярталіся У. Маякоўскі, Дз. Бедны, А. Вішня, А. Архангельскі і інш. Адзін з першых беларускіх твораў гэтага жанру — славутая ананімная «Прамова Мялешкі» (пачатак XVII ст.), пародыя на сеймавую прамову, яскравая палітычная сатыра, скіраваная супраць парадкаў тагачаснай Рэчы Паспалітай, у склад якой уваходзіла і Беларусь. У парадыйных паэмах XIX ст. «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе» востра высмейваліся, у прыватнасці, творчыя прынцыпы класіцыстаў. С а ц ы я л ь н а б ы т а в у ю і п а л і т ы ч н у ю П. распрацоўвалі Ф. Багушэвіч («Кальханка»), Я. Купала («Ісцінна чорнае трыо»), Я. Колас («Верныя сябры»), Ядвігін Ш., А. Паўловіч і інш. Прыкметны след у а н т ы к л е р ы к а л ь н а й П. пакінуў К. Крапіва сваёй паэмай «Біблія», што стала значнай з'явай ва ўсёй савецкай сатырычнай літаратуры. У апошні час асаблівае пашырэнне набыла л і т а р а т у р н а я П., у якой высмейваюцца асобныя заганы чыста творчага парадку. Сярод беларускіх пісьменнікаў-парадыстаў вылучаюцца В. Вітка, Р. Барадулін, Г. Юрчанка, М. Скобла, П. Саковіч, М. Шабовіч і інш. Для прыкладу прывядзём пародыю Г. Юрчанкі «Перашкоды», пабудаваную на перайманні некаторых вобразных і рытмічных асаблівасцей верлібра М. Танка:

На ранку
за спеў жаўрука зачапіўся, у поўдзень
ублытаўся ў клёкат бусліны, пад вечар
аб звон камара спатыкнуўся, —
вось і не здолеў дайсці да суседкі.

Адзін з самых яркіх парадыйных твораў сучаснай беларускай літаратуры — паэма Н. Гілевіча «Сказ пра Лысую Гару», у якой дасціпна высмеяны асобныя пісьменнікі і парадкі, што існавалі ў Саюзе беларускіх пісьменнікаў (і ў цэлым у краіне) у 60-70-я гады XX ст.

Пасланне — эпісталярна-публіцыстычны верш, напісаны ў форме звароту да нейкай рэальна існуючай асобы (ці многіх асоб). Нярэдка набывае форму маналагічнай прамовы-развагі або адкрытага ліста да каго-небудзь. Прычым аб'ект П. падчас цікавіць паэта не столькі сам па сабе, колькі тым, што дае падставу паразважаць

пра пэўныя сацыяльна-палітычныя, гістарычныя або мастацтва-знаўчыя праблемы. Калісьці такія П. называліся э п і с т а л а м і (ад лац. epistola — ліст). Сваімі вытокамі П. узыходзіць да антычнай літаратуры: вершаванага «Пасланне да Пізонаў» Гарацыя, твораў Авідзія і інш. У рускай літаратуры шырокую вядомасць набылі пасланні Д. Фанвізіна («Послание к слугам моим»), А. Пушкіна («Послание в Сибирь», «Послание цензору»), У. Маякоўскага («Послание пролетарским поэтам»), С. Ясеніна («Письмо матери»), К. Сіманава («Открытое письмо») і іншых паэтаў. Жанр П. вядомы і ў іншых народаў нашай краіны («Гогалю» Т. Шаўчэнкі, «Ленінградцы, дзеці мае» Джамбула, «Ліст да маці» Р. Гамзатава і г. д.). Вытокі беларускага П. — у сярэдневяковых празаічных творах, такіх, як «Апокрысіс» Хрыстафора Філалета, ананімныя «Прамова Мялешкі» і «Ліст да Абуховіча». З XIX ст. гэты жанр становіцца амаль выключна здабыткам паэзіі. П. сустракаюцца ў Я. Чачота («Да мілых мужычкоў»), В. Каратынскага («Уставайма, братцы!»), В. Дуніна-Марцінкевіча («Да пачцівых беларусаў»), К. Каліноўскага («Пісьмо з-пад шыбеніцы»), Ф. Багушэвіча («Не цурайся»), Я. Лучыны («Усёй трупе дабрадзея Старыцкага беларускае слова»), А. Гурыновіча («Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею»), А. Ельскага («Вінцуку Дуніну-Марцінкевічу»). Росквіт П. у беларускай паэзіі прыпадае на пачатак XX ст. У гэты час відавочна пашыраюцца яго сэнсавыя і тэматычныя абсягі, удасканальваецца мастацкая форма. З'яўляюцца пасланні Я. Коласа («Беларусам», «Ворагам», «Сябрам-выгнаннікам»), Цёткі («Вам, суседзі», «Суседзям у няволі», «Вясковым кабетам»), М. Багдановіча («Ліст да п. В. Ластоўскага», «Народ, Беларускі Народ!»), у якіх выяўляюцца сацыяльна-вызваленчыя ідэі, выразны грамадзянскі пафас. Асабліва ахвотна да жанру П. (як у дарэвалюцыйны, так і ў паслякастрычніцкі час) звяртаўся Я. Купала. Народны пясняр карыстаўся ім пры стварэнні розных паводле тэматыкі і прызначэння твораў. Я. Купала вольна адчуваў сябе бадай ва ўсіх жанравых разнавіднасцях П.: с а ц ы я л ь н а п а л і т ы ч н ы м («Апекунам», «Ворагам Беларушчыны»), г р а м а д з я н с к а п а т р ы я т ы ч н ы м («Арлянятам», «Беларускім партызанам»), л і т а р а т у р н ы м («Прывет вам...», «Аўтарцы «Скрыпкі беларускай»), с а т ы р ы ч н ы м («Дэпутату N. N.», «Слугам алтарным»), і н т ы м н а л і р ы ч н ы м («Да дзяўчынкі», «Да сваіх думак»), п а с л а нн і і н в е к т ы в е («Гэй, капайце,

далакопы», «Японскім самураям») і г. д. Купалаўскія традыцыі плённа развіваліся беларускай паэзіяй у перыяд Вялікай Айчыннай вайны. У гэты час з'явіўся цэлы шэраг высокапатэтычных, экспрэсіўных П., звернутых да воінаў-франтавікоў («Байцам-камсамольцам» Я. Коласа, «Ліст з палону» А. Куляшова), беларускіх партызан («Бацьку Мінаю» Я. Коласа, «Не шкадуйце, хлопцы, пораху» М. Танка), роднай краіны («Дарагая мая Беларусь!» П. Панчанкі), асобных народаў («Землякам» П. Броўкі, «Палякам» М. Танка), гарадоў-герояў («Маскве» Я. Коласа), сваякоў і сяброў («Ліст да маці» М. Сурначова, «Развітанне сына» К. Крапівы). Пашырэнне набылі таксама гнеўна-выкрывальныя, сатырычныя П., адрасаваныя ворагам («Фашысцкім бандытам» Я. Коласа, «Мы аддзякуем» К. Крапівы). У пасляваенны час у сувязі з прыкметнай інтымізацыяй лірыкі колькасць П. змяншаецца. Лепшым з П. характэрны моцны патрыятычны напал, арганічнае паяднанне інтымных матываў з грамадзянскімі («Ліст да Аб'яднаных Нацый» А. Куляшова, «Зямлячцы» П. Глебкі, «Беларускаму народу» М. Лужаніна, «Рускаму брату» П. Панчанкі, «Пісьмо ваенкому» М. Танка).

Пастараль (ад лац. pastoralis — пастушыны) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; невялікі лірычны твор, у якім ідэалізавана малявалася жыццё пастухоў і пастушак. П. узнікла ў антычнай літаратуры. У XVI—XVIII стст. пашырылася ў шэрагу літаратур Заходняй Еўропы і Расіі. Ідэалізацыя нялёгкага вясковага жыцця, адмаўленне сацыяльных супярэчнасцей у вёсцы, псеўдапачуццёвасць і г. д. прывялі да адмірання П. як жанру.

Паўсанет — разнавіднасць санета; складаецца з аднаго катрэна і аднаго тэрцэта. Амаль заўсёды сустракаецца ў складзе вянка санетаў, дакладней — вянка П. Такія творы, у прыватнасці, напісалі С. Шах («Ноч») і Т. Барысюк («Элегія кветак»). Вядома, і ў вянку П. не ўсе 15 санетаў, як у звычайным вянку санетаў,
а толькі 8, уключаючы і магістрал, напісаны П.

Паэма (грэч.— тварыць) — адзін з жанраў ліра-эпічнай паэзіі; вялікі вершаваны твор, у якім значныя праблемы рэчаіснасці раскрываюцца адначасова эпічнымі (наяўнасць у творы сюжэта,

персанажаў) і лірычнымі (вобраз лірычнага героя, лірычныя адступленні) сродкамі. У П. нярэдкія і элементы драмы: скразное напружана-канфліктнае дзеянне, маналогі і дыялогі. Падчас гэтыя элементы нават пераважаюць, у выніку чаго ўзнікае своеасаблівая жанравая разнавіднасць — д р а м а т ы ч н а я П., якая мае, як і звычайная п'еса, дыялагічную форму («Адвечная песня», «Сон на кургане» Я. Купалы, «Святло з Усходу» П. Глебкі, «Хамуціус» А. Куляшова). Пэўная ліра-эпічная раўнавага П. можа парушацца і на карысць эпасу, у такім выпадку з'яўляюцца э п і ч н ы я П. Да іх належаць старажытнагрэчаскія «Іліяда» і «Адысея», асобныя рускія быліны, украінскія думы, «Слова пра паход Ігаравы», «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча, «Новая зямля» Я. Коласа. У л і р ы ч н ы х П., наадварот, пераважае лірыка як характар светабачання і спосаб адлюстравання жыцця («Патрыятычная песня» П. Панчанкі, «Штодзённы лістапад» С. Гаўрусёва, «Лясная песня» А. Лойкі). Аднак такое парушэнне раўнавагі — з'ява не асабліва частая. Звычайна ў П. выяўляецца своеасаблівая гармонія лірычнага, эпічнага і драматычнага пачаткаў. Беларуская П. узнікла як П. эпічная. Яскравым яе ўзорам з'яўляецца сярэдневяковая «Песня пра зубра» М. Гусоўскага (на лацінскай мове). Новая беларуская літаратура распачыналася б у рл е с к н а т р а в е с ц і й н ы м і П. («Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе»). Дзевятнаццатае стагоддзе нарадзіла р а м а н т ы ч н у ю П. («Мачаха» Адэлі з Устроні, «Вечарніцы» і «Купалле» В. Дуніна-Марцінкевіча), якую на пачатку XX ст. распрацоўвалі Я. Купала («Магіла льва», «Бандароўна») і Я. Колас («Сымон-музыка»). Аднак у гэты час пануючымі становяцца П. р э а л і с т ы ч н ы я, для якіх характэрна тыповасць характараў, абставін, праблем, што аддюстроўваюцца ў творы. У беларускай літаратуры рэалістычная П. атрымала значнае развіццё. З'яўляюцца разнастайныя віды і формы яе: г е р о і к а п а т р ы я т ы чн а я («Безназоўнае» Я. Купалы, «Сцяг брыгады» А. Куляшова), г е р о і к а р э в а л юц ы й н а я («Песня пра сухар» В. Таўлая, «Нарач» М. Танка), с а ц ы я л ь н а п а л і т ы ч н а я («Голас сэрца» П. Броўкі, «Балада Брэсцкай крэпасці» Р. Барадуліна), с а ц ы я л ь н а б ы т а в а я («Сто вузлоў памяці» Н. Гілевіча, «Куфар» Л. Геніюш), г і с т а р ы ч н а я («Каліноўскі» М. Танка, «Вецер з Волгі» А. Вялюгіна, «Слова пра чалавечнасць» У. Караткевіча), ф і л а с о ф с к а я («Яго Вялікасць»

А. Русецкага), с а т ы р ы чн а я («Хвядос — Чырвоны нос» К. Крапівы, «Лявоніха» М. Лужаніна) і інш. Моцны лірычны пачатак, павышаная эмацыянальнасць вершаванай мовы, характэрныя для П., надаюць асаблівую важкасць аб’екту паэтычнага ўвасаблення, пэўным чынам узвялічваюць яго. Менавіта таму П. зрэдку называюць нават празаічныя творы (раманы, аповесці), якія вылучаюцца асаблівым лірызмам, узнёслым пафасам, важкасцю і глыбінёй прадмета гаворкі. З такіх п а э м у п р о з е можна назваць «Мёртвыя душы» М. Гогаля, «Педагагічную паэму» А. Макаранкі, «Паэму пра мора» А. Даўжэнкі, «Чазенію» У. Караткевіча, «Вандроўнае шчасце. Рыбацкую паэму» К. Кірэенкі і інш.

Пейзаж (франц. paysage, ад pays — мясцовасць, краіна) — малюнкі прыроды, апісанне ў літаратурным творы розных мясцовасцей (горад, вёска, чыгунка, порт і г. д.). П. займае рознае месца ў творах у залежнасці ад іх жанру, метаду літаратурнага (П. рамантычны і рэалістычны), стылю пісьменніка. У літаратуры П. выконвае розныя функцыі: можа мець самастойнае значэнне як вобраз Бацькаўшчыны, стаць фонам, на якім разгортваецца дзеянне, быць своеасаблівым выразнікам душэўнага стану персанажа, узмацняць лірызм ці драматызм мастацкага выкладу, з’яўляцца адным са сродкаў характарыстыкі літаратурнага героя, рабіць больш выразнай ідэю ўсяго твора і г. д. Большасць з гэтых функцый выконвае П., у прыватнасці, у паэме Я. Коласа «Новая зямля». Для асобных пісьменнікаў выяўленне П. становіцца своеасаблівай ідэйна-мастацкай дамінантай іх творчасці (Я. Пархута, А. Масарэнка, З. Бяспалы і інш.). У паэзіі існуе асобны жанр — п е й з а ж н а я л і р ы к а. У вершах гэтага жанру П. звычайна псіхалагічна напоўнены, звязаны з перажываннямі лірычнага героя. З пачатку XX ст. ў беларускай літаратуры пашыраецца урбаністычная паэзія — П. горада (цыкл М. Багдановіча «Места», асобныя творы Ц. Гартнага, У. Жылкі, М. Танка, У. Някляева, Т. Бондар, Л. Дранько-Майсюка, А. Мінкіна, А. Глобуса, А. Хадановіча і інш.).

Песня — вершаваны твор пераважна лірычнага або ліра-эпічнага характару, меладычны па свайму інтанацыйнаму малюнку і прызначаны для спявання. Вылучаюцца два віды П. — н а р о д н ы я і л і т

а р а т у р н ы я. Да ліку народных П. (у шырокім сэнсе) адносяцца П. эпічныя (быліны, думы гістарычныя песні), ліраэпічныя (балады, галашэнні), ліра-драматычныя (карагодныя, гульнёвыя, прыпеўкі) і лірычныя. Лірычныя П., у якіх выяўляюцца ідэйна-эмацыянальныя адносіны да тых ці іншых падзей, найбольш пашыраны ў фальклоры і маюць мноства жанравых разнавіднасцей (*гл.:* абрадавая паэзія). Бадай, няма больш або менш значнай падзеі ў жыцці беларусаў, якая не знайшла б адлюстравання ў задушэўнай народнай песні. Пазнейшымі па часе ўзнікнення з’яўляюцца П. літаратурнага паходжання. Адна з асаблівасцей, якая адрознівае іх ад народных П., заключаецца ў тым, што тэкст у літаратурнай песні ўзнікае раней за музычны напеў і часам існуе сам па сабе. У залежнасці ад тэматычных асаблівасцей і прызначэння літаратурныя П. падзяляюцца на патрыятычныя, грамадзянскія, лірычныя, жартоўныя. Сярод лірычных П. пашырэнне атрымалі рамансы. Вядомасць набылі таксама асобныя сярэдневяковыя любоўныя П., якія розніліся пераважна часам і месцам іх выканання — с е р э н а д ы (вячэрнія вітальныя песні), а л ь б ы (ранішнія песні), б а р к а р о л ы (песні весляроў-гандальераў) і інш. Для літаратурных П. характэрна меладычнасць, адсутнасць ускладненай тропікі, падзел на строфы. Самымі раннімі беларускімі літаратурнымі П. былі духоўныя (царкоўныя) песні, якія падчас станавіліся дзейсным сродкам у рэлігійным змаганні. Да ліку іх, у прыватнасці, адносіцца антыуніяцкая песня А. Філіповіча «Даруй спакой царкве сваёй, Хрысце Божа», што ўвайшла (разам з нотным запісам мелодыі) у яго «Дыярыуш». Тэксты, разлічаныя на спяванне, пісалі беларускія паэты XIX ст.: Я. Чачот («Быў я колісь кавалём», «Плакала бяроза ды гаварыла»), Я. Баршчэўскі («Гарэліца», «Дзеванька»). У п’есы, вершаваныя аповесці і апавяданні В. Дуніна-Марцінкевіча ўплецена мноства народных П. або ўласных П. аўтара, напісаных на ўзор фальклорных. Ф. Багушэвіч стварыў вершаваны цыкл з дзесяці твораў пад назвай «Песні». Сюды ўвайшлі П. розных жанравых разнавіднасцей — элегічныя («Удава», «Хмара»), жартоўныя («Сватаны», «Сватаная»), сатырычная («Песня»), калыханка («Калыханка») і інш. Асабліва пашырыліся літаратурныя П. у пачатку XX ст., калі надзвычайную папулярнасць набылі П. маршавыя, гімнавыя. Сапраўды ўсенародны характар атрымалі многія П. на словы Я. Купалы («Явар і

каліна», «Шумныя бярозы», «Спадчына»), М. Багдановіча («Слуцкія ткачыхі», «Зорка Венера», «Вераніка»), Я. Коласа («Мой родны кут»), К. Буйло («Люблю наш край...»), Н. Арсенневай («Магутны Божа»), А. Русака («Бывайце здаровы», «Лясная песня»), А. Астрэйкі («Песня пра Нёман»), А. Бачылы («Радзіма мая дарагая») і інш. Сваё развіццё беларуская П. атрымала ў творчасці П. Броўкі, А. Куляшова, М. Танка, Г. Бураўкіна, В. Вярбы, Н. Гілевіча, Л. Дранько-Майсюка, А. Лойкі, У. Някляева і інш. З'явіліся паэты-песеннікі, якія спецыяльна пісалі і пішуць тэксты для П. (М. Анемпадыстаў, А. Бадак, А. Дзеружынскі, У. Карызна, А. Лягчылаў, Л. Пранчак, І. Скурко і інш.). Сапраўдныя крылы П. даюць кампазітарыпесеннікі, сярод якіх асаблівай увагай да беларускай песеннай паэзіі вызначыліся У. Алоўнікаў, Н. Сакалоўскі, Ю. Семяняка, І. Лучанок, Э. Ханок, У. Буднік, Л. Захлеўны, Э. Зарыцкі, І. Кузняцоў, М. Пятрэнка і інш. Узнік асобны жанр — бардаўская П. Б а р д ы — аўтары слоў і мелодый і адначасова выканаўцы П. (пераважна пад уласную гітару). Сярод іх вылучаюцца З. Бартосік, С. СокалаўВоюш, Э. Акулін, А. Камоцкі, А. Мельнікаў, З. Вайцюшкевіч, В. Шалкевіч, В. Цярэшчанка і інш. Папулярнасці народных і літаратурных П. спрыяюць лепшыя народныя і прафесійныя хоры (Дзяржаўная харавая капэла імя Р. Шырмы, Дзяржаўны народны хор імя Г. Цітовіча і інш.), вакальна-інструментальныя ансамблі («Песняры», «Верасы», «Сябры», «Свята», «Купалінка», «Палац», «Стары Ольса», «Крыві», «Медуніца», «N. R. M.», «Мроя» і інш.). Узоры народных П. усіх жанравых разнавіднасцей пададзены ў «Анталогіі беларускай народнай песні» (2-е выд. Уклаў Г. Цітовіч. Мн., 1975). Папулярныя народныя і літаратурныя П. выдаюцца звычайна ў асобных зборніках — с п е ў н і к а х.

Прыказка — устойлівае трапнае народнапаэтычнае выслоўе павучальнага характару, якое ўвасабляе мудрасць і шматвяковы вопыт людзей у той ці іншай галіне гаспадарчай або духоўнай дзейнасці. П. вызначаюцца завершанасцю і лаканічнасцю формы, яскравай метафарычнасцю, рытмічнасцю мовы, разнастайнасцю сродкаў мастацкай выразнасці. П. з іх здольнасцю абагульняць жыццёвы вопыт, суадносіцца з многімі з'явамі рэчаіснасці — гэта, па сутнасці, маленькія прытчы. Напрыклад: *У родным краю, як у*

раю. Узяўся за гуж, не кажы, што нядуж. У нашай Хадоркі адны адгаворкі. Калі на галаве шапка скача, то за ім жонка плача. Ад П. часам адрозніваюць п р ы м а ў к і. П. «выводзіць правіла, якое пашыраецца на ўсе аналагічныя з'явы, прымаўка абмяжоўваецца толькі гэтаю канкрэтнаю з'яваю» (К. Крапіва). Таму, напрыклад, *Зяць любіць узяць* — П., а *Наш зяць любіць узяць — прымаўка.* Народная П. і прымаўкі ў нязменным або некалькі змененым выглядзе часта ўжываюцца ў паэтычных творах, часам нават як назвы (напрыклад, «Гебельс брэша — вецер носіць» К. Крапівы). На выкарыстанні сэнсава-вобразных мажлівасцей народных прыказак цалкам пабудаваны наступны верш М. Танка:

Кажуць:
«Цішэй едзеш — далей будзеш». Мо паверыць?
«А за кукіш круп не купіш». А я думаў?
«Праўда люба, хоць і груба». Ці заўсёды?
«Папрацуеш — смак пачуеш». Мо і праўда.
Кажуць: «Смерць вянчае славай». Пачакаю?

Паэтыку беларускіх народных П. даследаваў М. А. Янкоўскі («Паэтыка беларускіх прыказак». Мн., 1971). Найбольш поўная іх публікацыя — выданне «Прыказкі і прымаўкі» (Уклаў М. Я. Грынблат. Мн., 1976. Кн. 1-2.).

Прыпеўка — невялікі, звычайна чатырохрадковы песенны твор лірычнага ці гумарыстычнасатырычнага характару. Рыфмоўка П. бывае розная: *АбАб, АБХБ, ААББ, ааХа, аБаБ, АБ"АБ"* і г. д. Карыстаецца П., як правіла, харэічнымі памерамі (найчасцей — чатырохстопны харэй або чаргаванне чатырохстопнага харэя з трохстопным). Зрэдку выкарыстоўвае акцэнтна-складовы верш (аднаабо двухакцэнтны пяцісkладовік):

Дзяўчаткі мае,
Сыраежачкі,
Пасаліў бы я вас,
Няма дзежачкі.

Узнікла П. у перыяд старажытнага сінкрэтычнага мастацтва і доўгі час існавала разам з музыкай і танцам. У XIX ст. аддзялілася ад танца, вылучылася ў самастойны жанр. На аснове

народных П. узніклі літаратурныя, якія адасобіліся і ад музыкі. Прыклады сучасных народных П.:

Зноў зіма на горад села,
Торбу з пухам выняла.
«Ты, — гаворацъ, — пасівела».
«Не, — кажу, — заінела»

Захацеў купіць дыван,
Ён мне ноччу сніўся.
Дык пакуль лічыў нулі,
Тры разы аж збіўся.

Часам П. называюць ч а с т у ш к а й.

Прысвячэнне — празаічны або вершаваны аўтарскі надпіс, што ўказвае на асобу ці падзею, у гонар якіх напісаны (прысвечаны) той ці іншы твор. Так, дарэвалюцыйныя публікацыі паэмы Я. Купалы «Курган» друкаваліся з П. «Памяці С. Палуяна». Верш Я. Коласа «Панская ласка» мае П. «Да працэсу над «Грамадой». Часам вершаванае П. да буйнога паэтычнага твора перарастае ў асобны твор, у якім выяўляюцца адносіны аўтара да пэўных асоб ці падзей, вядзецца літаратурная палеміка. У прыватнасці, вершаваным П., адрасаваным беларускай моладзі, пачынаецца паэма Я. Коласа «Сымон-музыка». У гэтым П. народны паэт не толькі адзначае асноўнага адрасата свайго твора, але і раскрывае мнагастайнасць тых жыццёвых праяў, з якіх «збіраўся скарб», г. зн. узнікала паэма. П. таксама называюць асобны вершаваны жанр, што ахоплівае творы, прысвечаныя нейкай краіне, падзеі ці асобе. Такое П. блізкае да паслання, аднак значна і адрозніваецца ад яго. Аб’ект паэтычнай размовы ў пасланнях з’яўляецца толькі своеасаблівай падставай для разваг пра нейкія праблемы, а ў П. ён цікавіць паэта сам па сабе. Вершаванае П. пачало развівацца ў беларускай літаратуры ў XIX ст. («На прыезд Адама Міцкевіча» Я. Чачота, «Верш Навума Прыгаворкі» В. ДунінаМарцінкевіча, многія запісы ў «Альбоме» А. Вярыгі-Дарэўскага, «Роднай старонцы» Я. Лучыны і інш.). Але асаблівае пашырэнне яно набыло ў XX ст. у творчасці Я. Купалы («На смерць Сцяпана Булата», «Сонечнаму Шата Руставелі», «З’езду Саветаў»), Я. Коласа («Мікалаю II», «Баяну-Кабзару»), М. Багдановіча («С.

Палуяну», «Нашай ніве»). Вершы-П. сустракаюцца бадай у кожнага сучаснага беларускага паэта. З такіх твораў, прысвечаных гераічнай абароне Брэсцкай крэпасці, Хатыні і г. д., нярэдка ўкладаюцца тэматычныя зборнікі («Слухайце — Хатынь!..», «Дзень добры, мама!» і інш.).

Прытча, або **прыпавесць**, — невялікі алегарычны аповед павучальнага характару. П. блізкая да байкі (*гл.*), але, у адрозненне ад апошняй, не мае традыцыйных умоўных персанажаў. У П., паводле Ф. Скарыны, схавана «мудрасць, як сіла ў дарагім камені, і золата ў пяску, і ядро ў арэху». Да П. у сваіх знакамітых паэтычных словах-казаннях нярэдка звяртаўся Кірыла Тураўскі (XII ст.). Шмат П. у Бібліі, іх сюжэты і паэтыка аказалі вялікі ўплыў на ўсю сусветную літаратуру. На аснове адной з іх Сімяон Полацкі напісаў камедыю «Прытча пра блуднага сына». Своеасаблівымі П. з'яўляюцца многія творы з цыкла Я. Коласа «Казкі жыцця». У XX ст. П. аказала ўздзеянне і на паэтыку буйных эпічных твораў — рамана і аповесці. У сувязі з гэтым у літаратуразнаўстве слушна гавораць пра прытчавасць прозы некаторых буйнейшых сусветных пісьменнікаў — Ф. Кафкі, Ж. П. Сартра, А. Камю, Ч. Айтматава, В. Быкава і інш. У В. Быкава сустракаем і асобныя П. («Тры словы нямых», «Страх», «Хутаранцы», «Хвастаты», «Вуціны статак» і інш.). П. часам карыстаецца і вершаванай мовай. Да П. звярталіся А. Пушкін, М. Лермантаў, М. Някрасаў і іншыя рускія паэты. Яна — адзін з пашыраных паэтычных жанраў на Украіне («П. пра сонца» Д. Паўлычкі, «П. пра бязногага ваўка» М. Пятрэнкі, «П. пра пазнаную мудрасць» У. Каламійца і інш.). Прыклад беларускай П. — «П. пра хлеб» М. Танка, у якой паэт у іншасказальнай форме яшчэ раз сцвердзіў спрадвечную мудрасць: хлеб — усяму аснова. Часам П. называюць п а р а б а л а й.

Раман вершаваны — адзін з жанраў паэтычнага эпасу; раман, напісаны ў вершаванай форме. Як і ў звычайным (празаічным) рамане, у Р. В. шырока ахопліваюцца істотныя жыццёвыя падзеі пэўнага сацыяльнага асяроддзя, нацыі і эпохі, паказваюцца характары ў іх развіцці, псіхалагічнай напоўненасці і ўзаемасувязі, ствараюцца бытавыя малюнкі. Разам з тым вершаваная мова, якая

дапамагае непасрэднаму выяўленню лірычнага перажывання, абумоўлівае наяўнасць у Р. В. лірычных і ліра-эпічных сродкаў мастацкага выяўлення. Так, ён вызначаецца наяўнасцю шматлікіх лірычных адступленняў, павышанай эмацыянальнасцю, прысутнасцю вобраза не апаведача, а лірычнага героя і г. д., што і надае гэтай жанравай разнавіднасці асаблівую складанасць. У гісторыі сусветнай літаратуры Р. В. не шмат. З такіх твораў можна назваць «Дон-Жуан» Байрана, «Евгений Онегин» А. Пушкіна, «Спекторский» Б. Пастарнака, «Пушторг» і «Арктика» І. Сяльвінскага, «Маруся Чурай» Л. Кастэнка і некаторыя іншыя. Асобныя даследчыкі (напрыклад, А. Адамовіч) да Р. В. адносяць і «Новую зямлю» Я. Коласа. Першы беларускі Р. В. напісаў Н. Гілевіч («Родныя дзеці», 1985).

Раманс (іспан. romance, ад познелацінскага romance — па-раманску) — адзін з жанраў песні; невялікі лірычны верш (пераважна пра каханне) напеўнага характару. Паэт часам піша Р., наперад разлічваючы, што кампазітар па кладзе яго на музыку («Раманс» М. Багдановіча, «Раманс» Ю. Гаўрука і інш.). Многія вершаваныя тэксты дзякуючы кампазітарам становяцца папулярнымі сольнымі песнямі ў музычным суправаджэнні, г. зн. музычнымі Р. («Як у лесе расцвіталі», «Алеся» — словы Я. Купалы, музыка Р. Пукста; «Маладыя гады», «Набягае яно» - словы М. Багдановіча, музыка А. Багатырова; «Не сумуй жа, браце мой» — словы М. Танка, музыка Р. Пукста і інш.). Р. спачатку ўзнік у сярэдневяковай Іспаніі, дзе так называлі бытавыя песні на народнай (іспанскай) мове (у адрозненне ад песень на лацінскай мове), пазней (XVI ст.) перайшоў у французскую паэзію і стаў азначаць толькі чыста лірычную песню пра каханне. У такім значэнні тэрмін на пачатку XIX ст. ужываўся ва ўсходнеславянскіх літаратурах, у тым ліку ў беларускай. Песні рамансавага тыпу сустракаюцца ў Я. Баршчэўскага («Дзеванька»), Я. Лучыны (Р. з паэмы «Ганууся») і інш. Два Р. (адзін з іх жартоўны) ёсць у вадэвілі «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча. Тэматычныя і жанравыя межы беларускага Р. асабліва пашырыліся ў XX ст. Да яго звяртаюцца многія паэты (Я. Колас, З. Бядуля, П. Броўка, У. Жылка, Э. Агняцвет, Н. Тарас і інш.). Узніклі і своеасаблівыя жанравыя разнавіднасці Р. — с а т ы р ы ч н ы і г у м а р ы с т ы ч н ы (адпаведна «Раманс» і «Выхаваўчы раманс» М.

Танка).

Рандо (франц. rondeau, ад rond — круглы) — старафранцузскі верш з васьмі, трынаццаці або пятнаццаці радкоў, звязаных дзвюма скразнымі рыфмамі. Своеасаблівасцю Р. (і адным з адрозненняў яго ад рандэля) з'яўляецца тое, што словы (часам радкі), якімі ён пачынаецца, паўтараюцца ў сярэдзіне твора і заканчваюць яго, ствараючы арыгінальнае архітэктанічнае кальцо. Так, у в а с ь м і р а д к о в ы м Р. два першыя радкі паўтараюцца ў канцы твора, а першы — яшчэ і ў чацвёртым радку. З такой разнавіднасці Р. пазней як самастойны від верша з'явіўся трыялет (*гл.*). К а н а н і ч н а е Р. складаецца з трынаццаці радкоў, пачатковыя словы яго ўтвараюць дзевяты і трынаццаты радкі верша. П я т н а ц ц а ц і р а д к о в а е Р. сустракаецца ў В. Брусава («Её колени»), М. Кузміна («В начале лета»), М. Рыльскага («Асенняе свята»). У беларускую паэзію Р. увёў М. Багдановіч («Рандо», 1911). Вось прыклад пятнаццацірадковага Р., напісанага А. Чарнышэвічам:

Кляны, як помнік старыны,
Галлё схілілі над парканам.
Ім ноч сатчэ сузор'і-сны,
Лісцё абпырскае туманам.
Іх абпаліў пажар вайны,
Няма і ліку іхнім ранам…
Цяпер тужлівыя яны
Растуць і плачуць над майданам
Кляны.
Устане сонца за курганам,
Развее змрок ілжы, маны,
Цудоўным водарам мядзяным
Запахнуць нават палыны.
Без слёз сустрэнуць дзень агняны
Кляны.

Арыгінальныя Р. належаць А. Салаўю, М. Кавылю, Э. Акуліну і інш.

Зрэдку сустракаецца т. зв. д а с к а н а л а е Р. на дваццаць пяць радкоў з дзвюма рыфмамі.

Рандэль (франц. rondel, ад rond — круглы) - верш з трынаццаці радкоў, звязаных дзвюма скразнымі рыфмамі. Р. дзеліцца на тры

страфы - два чатырохрадкоўі і адно пяціраадкоўе. Два першыя радкі верша паўтараюцца ў канцы другога чатырохрадкоўя, а першы, апрача гэтага, — яшчэ і ў канцы Р.: *АБба абАБ аббаА* (тут вялікімі літарамі паказаны радкі, якія паўтараюцца). Узнік гэты верш у старафранцузскай паэзіі, затым перайшоў у англійскую і іншыя еўрапейскія літаратуры. У канцы XIX — пачатку XX ст. Р. даволі часта выкарыстоўвалі сімвалісты, у тым ліку рускія. У беларускую літаратуру Р. увёў М. Багдановіч («На могілках», 1913):

Амур і сумны і прыгожы
Стаіць з павязкай на вачах
Ля склепу. Часам лёгкі пах
Сюды даносіцца ад рожы.
Паўсюль крыжы, вянкі…
Чаго жа
Тут, дзе магілы, сцень і прах,
Амур і сумны і прыгожы
Стаіць з павязкай на вачах?
І ціха думаў я: быць можа,
Любоў, палёгшы у трунах,
Перамагла і смерці жах!
Спачніце ж!
Вечна на старожы
Амур і сумны і прыгожы.

Украінскі паэт П. Тычына гэту даволі вышуканую форму верша напоўніў важкім сацыяльным зместам. Вось яго Р. (пераклад наш. — *В. Р.*):

Іду з работы я, з завода
маніфестацыю страчаць.
У кветках вуліцы крычаць:
няхай, няхай жыве свабода!

Плыве у небе сонца горда,
хмурынкі конна дзесь імчаць…
Іду з работы я, з завода
маніфестацыю страчаць.

Што за вясна! Што за прырода!
Праменні ў сэрцы так гучаць!..
Зямлю й галоту павянчаць! —
тады навек настане згода.
Іду з работы я, з завода.

Зрэдку Р. сустракаецца і ў сучаснай беларускай паэзіі (Э. Акулін і інш.).

Рубаі — чатырохрадковік у паэзіі народаў Блізкага і Сярэдняга Усходу з рыфмоўкай *ааба* (радзей — *аааа*). Нярэдка сустракаецца з рэдыфам. Вершаваны памер рубаі разнастайны, можа мець больш за 20 варыянтаў. Вершы гэтыя вызначаюцца паглыбленай філасофскай развагай, лірычным роздумам. Лепшым майстрам Р. лічыцца персідска-таджыкскі паэт Умар Хаям (XI ст.). Славяцца Р. таджыка Рудакі, азербайджанца Насімі і інш. Першыя беларускія Р. з'явіліся ў творчасці М. Багдановіча. Вось рубаі Насімі ў перакладзе П. Броўкі:

Мой доктар, хворы я, цяпер тваё ўладарства,
Я стаў тваім рабом, а ўсё ў цябе лякарства.
О мудры доктар мой, зноў дасць здароўе мне
Дабро тваёй душы, а не тваё махлярства.

Р. зрэдку сустракаюцца і ў арыгінальнай беларускай паэзіі:

Зялёны край. Знаёмы кут.
Мне б назаўжды застацца тут,
Каб не было на свеце іншых
Дарог, шуканняў і пакут.
(Я. Янішчыц. «Рубаі»)

Часамі Р. выступаюць у форме не манастрафы, а звычайнай страфы, якой пішуцца асобныя творы. Так, у прыватнасці, напісаны вершы М. Танка «На радзіме Абая» і М. Лужаніна «Пад цымбалы».

Руны — эпічныя народныя песні фінаў, карэлаў, эстонцаў. Выконваліся рэчытатывам, часам у суправаджэнні музычнага інструмента. З Р. складаюцца народныя карэла-фінскі эпас «Калевала» і эстонскі «Калевіпоэг».

Рытурнэль, або **рытарнэль** (франц. ritournelle, ад італ. ritornello — прыпеў), — від невялікага (звычайна з трох ці чатырох строфаў) верша, напісанага трохрадкоўямі. Своеасаблівасць Р. у тым, што тут рыфмуюцца толькі першыя і трэція радкі строфаў, другія застаюцца халастымі. Да таго ж першыя радкі вельмі кароткія -

складаюцца, як правіла, з аднаго слова. У наступных радках тэрцэтаў развіваецца думка, закладзеная ў гэтых першых словах-радках. Узнік Р. у італьянскай паэзіі. У рускай вершатворчасці сустракаецца толькі як эксперыментальны ўзор (верш. В. Брусава «Три символа»). Першы беларускі Р. (чатырохстрофны) напісаў А. Салавей («Вітай», 1943). Затым да Р. звярнуліся В. Вабішчэвіч («Рытурнель Бараці», «Вежы — войнаў сведкі»), С. Сокалаў-Воюш («Запаветнае»), Э. Акулін («Рытурнэль», «Асенні рытурнэль») і інш. Вось трохстрофны Р. С. Кавалёва:

Вочы
Полымем пякучым працінаюць цела,
Розум абуджаюць полымем прарочым.

Слова
Шмат яшчэ ў сабе хавае небяспекі,
Толькі вочы праўду кажуць іншай мовай.

Замець,
Сцюжы ўсталі паміж намі і каханнем.
Словы зніклі, вочы — захавала памяць.

Рэхаверш — від верша, у якім сумежныя радкі зарыфмаваны рэхарыфмай. Няцотныя радкі Р. звычайна доўгія, у той час як цотныя — кароткія, з аднаскладовых ці двухскладовых слоў. Вось пачатак жартоўнага рэхаверша А. Русака «Цімох» (ён стаў папулярнай песняй):.

Як правёў мяне Цімох,
Ох, ох!
Было цёмна на дварох,
Ох, ох!
«Ну, Цімошка, дык бывай»,
Ай, ай!
  А ён кажа: «Пачакай»,
  Ай, ай!

Сага (старажытнасканд. saga — паданне) - старажытныя (IV0XII стст.) ісландскія, ірландскія і нарвежскія легендарна-гераічныя аповесці з вершаванымі ўстаўкамі. Захоўваліся ў вусных пераказах,

пакуль у XII-XIV стст. не былі запісаны («Сага пра Волсунгаў», «Сага пра Ньяла», «Сага пра Эгіла» і інш.). Дзякуючы вядомаму англійскаму пісьменніку Дж. Голсуорсі, які стварыў манументальную серыю сацыяльных раманаў («Сага пра Фарсайтаў»), гэты тэрмін набыў агульналітаратурнае гучанне.

Санет (італ. sonetto, ад sonare — гучаць, звінець) — від верша, які складаецца з чатырнаццаці радкоў пяці-, радзей чатырохці шасцістопнага ямба. Аб’ядноўвае два чатырохрадкоўі і два трохрадкоўі. Дзве рыфмы спалучаюць катрэны (*абба абба* ці *абаб абаб*), тры рыфмы тэрцэтаў размяшчаюцца ў залежнасці ад характару папярэдняй рыфмоўкі: *ввг дгд* ці *ввг ддг*. Такая будова С. цесна звязана з разгортваннем зместу. У катрэнах падаецца развіццё тэмы, у тэрцэтах — кульмінацыя і развязка. Як адзначаў М. Багдановіч, у першых васьмі радках «развіваецца тэма санета, а ў астатніх — заключэнне да яе; ставіцца пытанне і даецца адказ; малюецца абразок і даецца паясненне да яго». Асаблівая нагрузка падае на апошні тэрцэт, нават на апошні радок тэрцэта (с а н е т н ы з а м о к), які па думцы і вобразнасці павінен быць самым моцным у С. Больш таго, па законах класічнага С. апошняе слова ў ім павінна быць своеасаблівым сэнсавым «ключом» усяго твора. У той жа час ніводнае слова, выключаючы хіба службовыя, не павінна паўтарацца. С. узнік у Італіі (XIII ст.), потым пашырыўся ў іспанскай, партугальскай, французскай, англійскай і іншых літаратурах. Карысталіся ім Дантэ, Петрарка, Рансар, Шэкспір, Гётэ, А. Міцкевіч, А. Пушкін, І. Франко, Ё. Бэхер, М. Рыльскі і інш. Паступова тэматычныя і жанравыя рамкі С. пашыраліся. Напачатку ён быў прыналежнасцю выключна інтымнай лірыкі. У Шэкспіра С. напоўніўся філасофскім зместам. Калі ж І. Франко стварыў т. зв. «вольныя» і «турэмныя» С., якія-небудзь тэматычныя абмежаванні для гэтай формы верша перасталі існаваць. З часам паэты рабілі больш разнастайнай форму С. Шэкспір, напрыклад, пісаў С. у форме трох чатырохрадкоўяў і аднаго заключнага двухрадкоўя (*абаб вгвг деде жж*) — С. ш э к с п і р а ў с к а г а т ы п у. У С. прыходзіў акцэнтны верш, знікала раўнастопнасць чацвёртага радка кожнага катрэна (х р а м ы С.), сталі ўжывацца толькі дзве рыфмы на ўвесь санет (с у -ц э л ь н ы С.) або імі зусім не карысталіся (б е л ы С.), катрэны і

тэрцэты мяняліся месцамі (п е р а в е р н у т ы С.), не ставала аднаго катрэна (б е з г а л о в ы С.) або катрэна і тэрцэта адначасова (п а ў с а н е т), колькасць тэрцэтаў даходзіла да трох ці нават чатырох (х в а с т а т ы С.) і інш. Узоры многіх гэтых форм С. даў украінскі паэт С. Крыжаніўскі. Аднак усе «ўдасканаленыя» С. не выйшлі за межы эксперыментаў, прыжыўся, бадай, толькі С. шэкспіраўскага тыпу. Першыя беларускія С. апублікаваў Я. Купала («Жніво», «Па межах родных і разорах», «Запушчаны палац», 1910; усяго ж ён напісаў 22 С.). Услед за ім да С. звярнуўся М. Багдановіч («...Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі», «...Замёрзла ноччу шпаркая крыніца», «...Прынадна вочы ззяюць да мяне»; напісаў 11 С.). Паэт пераклаў на беларускую мову санеты Верлена («Шынок», «Маладосць»), Арвера («...Я тайну ў глыбіні душы хаваю»), даследаваў гэтую вершаваную форму як літаратуразнавец (гісторыка-тэарэтычны нарыс «Санет»). Санеты М. Багдановіча з’яўляюцца ўзорнымі ў нашай літаратуры:

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:
Ў гаршку насення жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшымі былі,
Усё ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенняй збожжа на раллі.

Вось сімвал твой, забыты краю родны!
Зварушаны нарэшце дух народны,
Я верую, бясплодна не засне,
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,
Каторая магутна, гучна мкне,
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца.

Я. Колас напісаў пяць С., у тым ліку санетны трыпціх «Наперад!» і першы ў беларускай паэзіі С.-акраверш «Зорка» (1943):

Свеціць мне зорка з бяздонных глыбінь,
Вечнае неба таемна-прыгожа.
Есць нейкая сувязь, няспынная плынь,
Толькі ім назвы, імя не знаходжу.

Ласкава кажа мне зорка: спачынь!
Ах, мой вандроўнік, суцішся, нябожа!

Носіш ты ў сэрцы жальбу далячынь,
Атам журботны ў святым падарожжы.

Светлая зорка! Ты ярка гарыш,
Одум мой горкі ўзнясі ты на крыж,
Мне ж падары ты радасць спакою.

О, не: ты далёка, халодны твой жар.
Вечар мой нікне пад полагам хмар.
Арфа разбіта — чыею рукою?

С. пісалі і пішуць многія беларускія паэты. Вядомыя санеты З. Бядулі («...Тут неба — даль бязбрэжная, як мора»), П. Труса («Над кубкам возера»), У. Жылкі («Меч», «Каханне», «Хараство»), У. Дубоўкі («...Прамерыць гоні шмат разоў араты», «...Ля Мядзела ёсць возера адно»), М. Танка («...Заснула казка на акне маім астрожным», «Санет», «Антысанет»), Е. Лось («Роднай мове»), М. Каваль («Сакавік», «Жыццё»). С. карысталіся К. Кірэенка, С. Грахоўскі, Э. Валасевіч, Хв. Жычка, М. Федзюковіч і інш. Р. Барадулін напісаў нізку С. «Год». Некалькі дзесяткаў С., у тым ліку с а т ы р ы ч н ы я, стварыў А. Звонак (гл. яго зб. «Санеты». Мн., 1982). Цыкл з 13 разнастайных па форме С. (С.-газэль-туюг, С. -цэнтон, С. брахікалан, аплікаваны С. і інш.) надрукаваў Ю. Пацюпа («Мезальянсы, або Юрлівыя санеты», 2001). Адштурхоўваючыся ад «Крымскіх санетаў» А. Міцкевіча, вялікі цыкл «Менскіх санетаў» стварыў С. Мінскевіч. Сучасны беларускі С. выкарыстоўвае не толькі ямб, але харэй і двухскладовыя памеры, эксперыментуе ў галіне рыфмоўкі. Узоры беларускага С. можна знайсці ў зборніку Я. Купалы «Санеты» (Уклалі Ж. Дапкюнас, В. Рагойша; Мн., 2002) і ў «Анталогіі беларускага санета» (Уклаў Я. Хвалей; Мн., 2002). Узоры сусветнага С. — у арыгінальнай, укладзенай і перакладзенай Д. Паўлычкам украінскай анталогіі «Світовий сонет» (Кіеў, 1983).

Сатырычны верш — твор, у якім у здзеклівай, саркастычнай форме выкрываюцца найбольш небяспечныя заганы грамадства і асобных людзей. Такія С. В. у свой час пісалі Я. Купала («Ворагам Беларушчыны», «Слугам алтарным») і Я. Колас («Мікалаю II», «Канстытуцыя»). Яны сустракаюцца і ў іншых беларускіх паэтаў — К. Крапівы («Добра насабачыўся»), П. Броўкі («Звадыяш») і інш. Вось

урывак з твора П. Панчанкі «Мастадонт»:

Выбівае п’едэстал з-пад Ніцшэ,
Шпенглера лупцуе, аж касее,
А на кожнай вузенькай спаднічцы
Вочы сее.

Цёмны ідал, кнырысты і дужы,
Што яму да ісціны жывой!
Ён стагоддзяў мудрасць тупа душыць,
І бяднееш ты, сучаснік мой.

Секстына (італ. sestina, ад лац. sex — шэсць) - від шасціpадковага верша, а таксама страфа з чатырохрадкоўя з перакрыжаванай рыфмоўкай і двухрадкоўя з сумежнай рыфмоўкай (*аБаБвв*). Падчас чатыры першыя радкі страфы могуць мець апаясную рыфмоўку (*аББавв*). Здараецца, двухрадкоўе стаіць у пачатку С. (*ААбВбВ*). Сустракаецца С. і на дзве рыфмы: *аБаБаБ* (дарэчы, некаторыя літаратуразнаўцы С. лічаць толькі гэты від шасціpадкоўя). Пішацца звычайна пяцістопным або шасцістопным ямбам, аднак ужываюцца і іншыя памеры:

Эй, з-за лесу ды з-за гор
Сонца выплывае.
Зашумі ты, цёмны бор,
Пушча векавая!
Пойдзем, пойдзем ваяваць,
Долю, волю здабываць.

(Я. Колас. «Партызанская песня»)

Як на выросце вострая травінка
Рыхтуецца лязом прабіць снягоў скарынку
І раптам выбліснe!
Не знаючы калі,
Не ведаючы як, а здарылася дзіва:
Зялёная насельніца зямлі
Ледзь прарасла, і стала ўсім шчаслівa.

(М. Лужанін. «Танцуе Ірына Радніна»)

Секстына лірычная — страфічная арганізацыя лірычнага верша з шасці секстын. Узнікла ў сярэдневяковай правансальскай паэзіі, затым перайшла ў іншыя еўрапейскія літаратуры. Своеа-

саблівасцю С. Л. з’яўляецца тое, што ва ўсіх яе 36 радках рыфмуюцца адны і тыя ж словы. Прычым існуе пэўная ўпарадкаванасць у гэтай рыфмоўцы: апошняе слова-рыфма кожнай папярэдняй страфы распачынае сабой рыфмоўку кожнай наступнай страфы. Часамі першы вepisode радок першай секстыны (без слова, якое рыфмуецца, і ў некалькі змененым выглядзе) пачаргова з’яўляецца на другім, трэцім і г. д. месцы ўсіх наступных пяці строфаў і затым замыкае ўвесь твор. С. Л. пісалі рускія паэты Л. Мей, В. Брусаў, М. Кузмін, І. Севяранін. У беларускай паэзіі першую спробу напісаць С. Л. зрабіў Р. Суніца («На сконе дзён», 1930). Ёсць С. Л. ў Р. Крушыны («Секстына»). Вось С. Л. з кодаю «Чалавек», якую напісаў у 1957 г. М. Кавыль:

Пылінка вечнасці ты, чалавек,
Вянок тварэння усямоцнай сілы;
Спыняеш бег грымотны горных рэк,
А сам сябе не ўпыніш да магілы;
П’янееш з славы, пераносіш здзек,
Шукаеш праўды, шчасця з веку ў век.

У той далёкі дакаменны век
Зубамі грызся з зверам чалавек,
Любіў раздолле, ненавідзеў здзек;
Над ім стыхіяў бушавалі сілы...
Вяшчаюць шмат што курганы, магілы,
Раскопаныя на ўзбярэжжы рэк.

Па хвалях мора, паўнаводных рэк
Байдаркай, стругам у навейшы век
Туды, дзе вее холадам магілы,
Дзе джунгляў вусціш, пнуўся чалавек,
Тубыльцаў вольных перавагай сілы
Ў няволю браў, чыніў над імі здзек.

Прыроды дзеці, вам на здзіў і здзек
Бетон і сталь скавалі грудзі рэк,
Трыножыць розум незямныя сілы;
Дарос да сотні чалавечы век,
І ён, правобраз Боскі, чалавек
Ляціць на высціг з гукам да магілы.

Ляці да сонца — не мінеш магілы.
За што, Тварэц, такі над сынам здзек?
Гарылы брат вышэйшы, чалавек
На Марсе сочыць скрыжаванні рэк,

Махнуў крылом у атамовы век,
На штурм вышынь маланкі ловіць сілы.

Сышлі на зямлю процьмы чорнай сілы,
Разносіць вецер цяжкі дух магілы,
Імкне жыццё у дапатопны век;
Пакутнік славіць катаванні, здзек,
І кроў людзей дыміць на хвалях рэк,
Сячэ галовы страшны чалавек.

Прадоння жах, і кроў, і здзек не век.
Магілы ўстануць, лопнуць жылы рэк...
О, джвагнуць сілы неба, чалавек!

Сіцыліяна (ад італ. siciliana — сіцылійская) - від васьмірадковага верша, а таксама страфа з рыфмоўкай *аБаБаБаБ*. Узнікла ў народнай паэзіі жыхароў вострава Сіцылія (адсюль і назва), затым перайшла ў агульнаітальянскую вершатворчасць. Галоўнае ў С. — чацвярныя сугуччы, таму радкі часам могуць рыфмавацца некалькі інакш: *аББаБааБ*, *аБаББааБ* ці, як у вершы Я. Коласа «Беларусі пад Польшчай (да 10-й гадавіны Савецкай Беларусі)», — *АббАббАА:*

Спраўляем свята мы тут сёння,
Свята з свят,
                    На новы лад.
А ты, край любы Наднямоння,
Родны брат,
                    Чаму не рад?
  Чаму глядзіш, як пастаронні?
  Між намі цёмнае прадонне...

Скарагаворка — выслоўе, часцей жартоўнага характару, скампанаванае з цяжкіх для хуткага вымаўлення слоў. Разлічана найперш на дзіцячае ўспрыманне, дапамагае развіць уважлівасць, дасціпнасць, памяць і — галоўнае — добрае вымаўленне. С. — фальклорны жанр, але часам ствараюць іх і прафесійныя літаратары, прычым з выкарыстаннем моўнага рытму (для хутчэйшага і лепшага запамінання тэксту). С. засноўваюцца на розных алітэрацыях (*гл.*), пры якіх паўтараюцца найперш тыя гукі, якія цяжкія для вымаўлення (**р, с, дз** і інш.). Вось прыклады некаторых беларускіх С.: *«Дзяды і дзядзькі на дзядзінцы дзялілі дзялянкі»; «Дзяніс рэпу жрэ,*

а Марына лён трэ»; «Ішоў поп каля коп, а капа каля папа»; «Цецеручыха цецеручанятам цеста месіць», «Я ніколі нікому нічога ніякага, а калі што якое, дык што там такое?».

Слова — 1) адзін з жанраў паэтычнай па свайму характару стараруская прапаведніцкай і аповеднай літаратуры. С. часамі называлі гістарычную аповесць, казанне: «Слова пра паход Ігаравы», «Слова пра Мамаева пабоішча». Да нас дайшла арыгінальная пропаведзь Іларыёна (XI ст.) «Слова аб законе і благадаці», а таксама восем «Слоў» нашага земляка Кірылы Тураўскага (XII ст.). У старажытнай беларускай літаратуры С. абазначала твор арактарскага жанру з павучальным зместам («Слово к православному и христоименитому запорожскому воинству» і «Слово, яже Христос распятый на кресте молвил до бога отца» С. Полацкага). У жанры палемічнай літаратуры С. пачало называцца к а з а н н е м. Найбольш вядомыя «Казанье двое» Л. Карповіча (Еўе, 1625), «Казанье погребное» М. Сматрыцкага (Вільня, 1620); 2) урачысты паэтычны зварот, выступленне з выпадку нейкай важнай падзеі, своеасаблівы паэтычны заклік. Прыкладамі могуць служыць «Слова пра родную маці» М. Рыльскага, «Заветное слово Фомы Смыслова» С. Кірсанава, «Слова да Аб'яднаных Нацый» А. Куляшова, «Слова пра дружбу» Янкі Брыля і інш.

Стансы (ад італ. stanza — пакой, памяшканне, прыпынак) — невялікі лірычны верш-медытацыя, напісаны чатырохрадкоўямі, кожнае з якіх мае сэнсавую і кампазіцыйна-сінтаксічную завершанасць, адасобленасць ад іншых. С. пісалі Байран («Стансы», «Стансы да Аўгусты»), А. Пушкін («Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В надежде славы и добра») і некаторыя іншыя паэты XVIII-XIX стст. У беларускай паэзіі С. можна лічыць верш М. Багдановіча «...Рушымся, брацця, хутчэй»:

Рушымся, брацця, хутчэй,
Ў бой з жыццём, пакідаючы жах,
Крыкі пужлівых людзей
Не стрымаюць хай бітвы размах...

Проці цячэння вады
Зможа толькі жывое паплыць,

Хвалі ж ракі заўсягды
Тое цягнуць, што скончыла жыць.

С. сустракаюцца (праўда, вельмі рэдка) і ў некаторых сучасных беларускіх паэтаў (А. Звонака, С. Ліхадзіеўскага і інш.). У асобных еўрапейскіх літаратурах (англійскай, італьянскай і інш.) С. называюць звычайныя строфы.

Стракаты верш — верш, напісаны на дзвюх ці больш мовах. У адрозненне ад макаранічнага верша, у якім словы з розных моў знаходзяцца побач, у адным вершаваным радку, С. В. характарызуецца пэўнай сістэмнасцю ва ўжыванні разнамоўнай лексікі. Так, у сярэдневяковых беларускіх інтэрмедыях паны, багі і чэрці звычайна гаварылі па-польску, а сяляне — па-беларуску. У асобных двухмоўных творах В. ДунінаМарцінкевіча (напрыклад, у «Ідыліі») таксама існавала моўнае размежаванне паміж прадстаўнікамі пануючых класаў, з аднаго боку, і працоўных — з другога (мова першых — польская, другіх — беларуская). У С. В. ужыванне той ці іншай мовы строга вытрымана ў межах пэўных частак ці асобных строфаў твора. Так, у вершы П. Бузука «Як хазяін, чи гість, я не знаю» (1928) першыя восем і апошнія дванаццаць радкоў напісаны па-ўкраінску, сярэднія семнаццаць — пабеларуску. Не толькі зместам, але і самой формай верша «...Дзве мовы у мяне» В. Тарас выявіў арганічную блізкасць для яго дзвюх моўных стыхій — беларускай і рускай. Вось пачатак гэтага верша:

Дзве мовы у мяне.
Абедзве — чараўніцы.
Как в двух родных сестер,
в обеих я влюблен.
Дзве мовы у мяне —
как два крыла у птицы,
дзве мовы у мяне —
как свет из двух окон.

Ва ўмовах усходнеславянскай моўнай і культурнай блізкасці магчыма існаванне С. В., напісаных адначасова на трох мовах: беларускай, рускай і ўкраінскай. Відам С. В. з'яўляецца т. зв. п е р ы с т а я г а з э л ь — разнавіднасць газэлі, што пішацца на дзвюх (персід скай і арабскай) або на трох (яшчэ і турэцкай) мовах.

Сугестыўная лірыка (ад лац. suggestio — намёк, унушэнне) — паэзія, эмацыянальна-вобразная сутнасць якой засноўваецца на рытмаінтанацыйнай меладычнасці, тонкіх, падчас няўлоўных асацыяцыях, аўтарскіх уяўленнях і прадчуваннях, дадатковых сэнсавых і інтанацыйных адценнях, семантычнай шматзначнасці паэтычнага выказвання. Майстрам С. Л. быў Я. Купала («Адцвітанне», «Як я полем іду...», «Паязджане», «Ў вечным боры...» і інш.). Узоры С. Л. ёсць у М. Багдановіча, З. Бядулі, Н. Арсенневай, А. Салаўя, У. Жылкі, Я. Янішчыц, А. Разанава, Р. Баравіковай, М. Федзюковіча, Г. Пашкова, Л. Галубовіча і інш. Вось, для прыкладу, адзін з «Рамансаў» А. Салаўя, які таксама можна аднесці да С. Л.:

Няма нідзе блакітных васількоў —
такіх, што ў нас — няма нідзе.
І ўноч, і ўдзень яны — трывога сноў:
я на чужыне не знайшоў
такіх нідзе.

Тваіх вачэй. блакіт, о квецік мой,
о любая, за ўсё сіней
блакіт вачэй….
Сябруе сум са мной,
бо не знайсці ў зямлі чужой такіх вачэй.

Сямірадковік — верш з сямі вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка можа быць рознай. Сустракаецца рэдка. С. напісаны, у прыватнасці, вершы А. Русецкага «...У белым-белым ты ў закутак мой», А. Лойкі «...Ручаёў лясных я не мінаю», Н. Мацяш «...Надзея, патрабуй жыцця!». Вось С. Н. Мацяш:

Надзея, патрабуй жыцця!
Хай здані логікі і явы
Шабасяць —
Ты на іх управа,
Адной табой хварэе права
Паверыць у вясны працяг,
У сэнс бязлітасны быцця, —
Надзея, патрабуй жыцця!

Н. Гілевіч апублікаваў некалькі цыклаў С.

Танка — манастрафічны пяцірадковы нерыфмаваны верш у японскай паэзіі. У першым і трэцім вершарадах Т. па пяць складоў, у астатніх — па сем. Лаканічнасць Т. у многім абумоўлівае дакладнасць, афарыстычнасць і паэтычную ёмістасць зместу. Для Т., як і для хоку, характэрна шматзначнасць паэтычнага выказвання, глыбінны падтэкст, шырокае выкарыстанне мастацкай дэталі. Т. звычайна становіцца зразумелай у кантэксце паэтычнай і культурнай традыцыі, эпохі, якія адлюстроўваюцца ў творы, своеасаблівых умоў жыцця японскага народа. Адным з найбольш выдатных майстроў гэтай вершаванай формы лічыцца японскі паэт канца XIX — пачатку XX ст. Ісікава Такубоку. Першыя Т. у беларускай паэзіі з'явіліся ў 1915 г. дзякуючы М. Багдановічу. Паэт дакладна імітаваў асаблівасці гэтай манастрафы (у тым ліку і колькасць складоў у радках):

Ах, як спявае
Сінявокая птушка
Ў муках кахання.
Сціхні, птушачка, сціхні,
Каб не тамілася я.

Усё знікае
І следу нат не кіне,
Як шэры попел
Ад чорнага агнішча,
Развеяны вятрыскам.

Кніжку «Высакосны год» (2004), цалкам складзеную з хоку і Т., выдаў У. Сіўчыкаў.

Таўтаграма (ад грэч. tautos — той самы і gramma — літара, запіс) — верш, усе словы якога пачынаюцца з адной і той жа літары. Гэта своеасаблівая вершаваная забава, гульня. У даўняй еўрапейскай паэзіі Т. мела даволі значнае пашырэнне. У 1530 г. з'явілася нават паэма сярэдневяковага паэта Плаценіуса, што налічвала сотні вершаваных радкоў, усе словы якіх пачыналіся з літары **п**. На пачатку XX ст. В. Брусаў напісаў верш-Т. «Слово». Вось яго пачатак:

Слово — событий скрижаль,
скипетр серебряный
созданной славы,
Случая спутник слепой,
строгий свидетель сует,
Светлого солнца союзник,
святая свирель серафимов,
Сфер созерцающий сфинкс, —
стены судеб стережет!

У беларускай вершатворчасці Т. часам сустракаюцца ў гукапераймальных вершах для дзяцей, у вершаваных пародыях і вельмі рэдка — у лірычных творах. Вось такі твор — «Спевы сняжынак» Р. Крушыны:

Смутак спякотны.
Слухаю спевы сняжынак.
Стогне сухотны
Сіплы суглінак.
Сівер спакоем
Сцішаны, сушыць смужынкі.
Срэбным сувоем
Сцеле сцяжынкі.

Спевы сняжынак.
Сонца сівое сумуе.
Сёння спачынак
Сад салютуе.

Сэрца спавіта
Спрутам сакрэтных спружынак:
Сны сэленіта,
Спевы сняжынак.

У асобных літаратурах зрэдку сустракаюцца сатырыка-гумарыстычныя празаічныя Т. («Однажды отец Онуфрий...» А. Чэхава).

Трайны санет — санет, кожная страфа якога складаецца з двух цалкам самастойных частак, якія могуць успрымацца як паасобку, так і разам. Мастацкі эфект твора заключаецца ў тым, што, прачытаныя разам, радкі часам выяўляюць сэнс, супрацьлеглы першапачатковаму. Такі, напрыклад, першы ў беларускай паэзіі Т. С. «Павучанне» (2000) Ю. Пацюпы:

Граматыкі вучыць — карысна для паэта
найгорш, здаецца мне — віно і піва піць
і досціп засушыць — без роздуму і мэты пражыўшы,
нібы ў сне — дзе хмель штодня кіпіць,

хто з слоўнікам карпіць — той пазнае сусветы той час
няплённа жне — хто з дзеўкамі грашыць жыцця
парвецца ніць — і залатой ранетай
яно сарвецца ў снег; — у пекла заляціць;

а праца — гэта твой — найпершы паратунак падман з
усмешкай злой — дае заўжды ласунак здароўе
нішчыць ён, — такі адвечны кон,
таму прымі, як дар — нялёгкую навуку
свой пачуццёвы жар — хутчэй аддай на муку
і атрымаеш плён: — пачуеш вершаў звон.

«Трайны санет пра вечнае каханне» (2003) надрукавала Т. Барысюк.

Трохрадковік — верш, які складаецца з трох радкоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. У беларускай паэзіі сустракаецца рэдка.

Напалі на мяне ветры,
А я, хоць і з такімі рукамі-ручышчамі,
Не змог ад іх, чуеце, абараніцца…
(Я. Сіпакоў. «Да пытання аб руках»)

Чакаюць навальніцы хвоі —
а навальніца вызначыць абраных,
якія упадуць ад перуна.
(А. Разанаў)

Т., напісаныя верлібрам, — любімая форма Я. Гучка. Сусветная паэзія ведае і надзвычай пашыраны від Т. Гэта — японскія хоку (хайку).

Трыялет (франц. triolet, ад італ. trio — трое) — від васьмірадковага верша, у якім два першыя і два апошнія, а таксама першы і чацвёрты радкі аднолькавыя. Такім чынам, у Т. першы радок паўтараецца тройчы (адсюль і назва). Т. мае дзве рыфмы. Паўторы вершаваных радкоў у Т. павінны матывавацца натуральным развіццём тэмы твора, завастраць увагу чытача на яго асноўнай думцы. Узнік Т. у XV ст. у Францыі як скарочаная форма

рандэля. У рускай паэзіі з'явіўся на пачатку XIX ст. (М. Карамзін), затым амаль цэлае стагоддзе не ўжываўся. Адрадзіўся і пашырыўся ў 10-я гады XX ст. у паэзіі К. Фофанава, К. Бальмонта, В. Брусава, І. Рукавішнікава. Першы ўкраінскі Т. належыць паэту-рамантыку В. Бадзянскаму (1831). У беларускую паэзію Т. увёў М. Багдановіч («...Дзераўлянае яечка», «Мне доўгае расстанне з Вамі», «...Як птушка ў гібкіх трысніках», 1912-1913). Гэтай пераважна гуллівай, пацяшальнай форме верша, якая ўжывалася амаль выключна ў інтымнай лірыцы, ён надаў грамадзянскі змест. Такія яго Т. «...Ты быў, як месяц, адзінокі» (прысвечаны дачасна памерламу С. Палуяну), «...Калісь глядзеў на сонца я»:

Калісь глядзеў на сонца я,
Мне сонца асляпіла вочы.
Ды што мне цемень вечнай ночы,
Калісь глядзеў на сонца я.
Няхай усе з мяне рагочуць,
Адповедзь вось для іх мая:
Калісь глядзеў на сонца я,
Мне сонца асляпіла вочы.

М. Багдановіч упершыню ўвёў Т. у сатырычную паэзію («...Николай Иваныч, Вы ли?»). Гэту даўнюю форму паэзіі прымусіў па-сучаснаму загучаць выдатны армянскі паэт Н. Зар'ян. Ён напісаў Т. вялікі твор, прысвечаны памяці дваццаці шасці бакінскіх камісараў («Дваццаці шасці камісарам»). У сучаснай беларускай паэзіі да Т. звярталіся і звяртаюцца Я. Сіпакоў («...Дзе нам баліць, там і душа»), Д. Бічэль («...Не называй мяне жаданай», «...Лёгкія сняжынкі ў цішы»), Р. Барадулін («...Юнацтва светлая часіна»), Хв. Чэрня (цыкл «Трыялеты»), М. Федзюковіч («...Нарач — возера, Нарач — мора»), А. Барскі (цыкл «Трыялеты»), С. Панізнік («На белай хвалі»), В. Вабішчэвіч (цыкл «Трыялеты») і інш. Кніжку Т. «Зажураны камень» (2002) выдаў Ю. Голуб.

Туюг — верш, напісаны чатырохрадкоўямі з рыфмоўкай *ааба* і рыфмамі-амонімамі. Вельмі рэдкі ў еўрапейскай паэзіі, куды прыйшоў з цюркамоўнай вершатворчасці (Лутфі, Наваі, Бабур і інш.). Першыя беларускія Т. напісаў Р. Крушына. Вось адзін з іх — «На пракосах» (1975):

Ад зары прабег прамень шырокі, *косы.*
Ад мянташак зазвінелі дружна *косы.*
А на сэрцы аднаго з касцоў вяселле —
Расплятуцца перад ім тугія *косы.*

Лёгка рэжа коска. Добрая *направа!*
Жаўруковы спеў — налева і *направа.*
Гэта гукі радасці ўгары віселі:
Віза на любоў законную, *на права.*

Арыгінальны санет (шэкспіраўскага тыпу) са строфамі-Т. «Эпікурэйства» (2000) напісаў Ю. Пацюпа:

Дом на юру, вятры цалуюць *юр,*
у ціхім доме піша вершы *Юр.*
Ён наталіцца славаю паспеў,
ён славіць краскі, хараство і *юр.*

Сцямнела. Песню жаваранак *спеў*,
над ружай салаўя прачнуўся *спеў*,
паўнюткі сад жамчужнае расы,
дзе ўчора яблык, нібы месяц, *спеў.*

Вось за акном скрабецца дождж *касы,*
ідзе праз двор, што пад лязом *касы*
прычэсаны, і ў доме давідна
ліецца дождж расплеценай *касы.*

А дзе краса, дзе келіхі *віна* —
ня спее ў сэрцы горкая *віна.*

Т. ёсць у Э. Акуліна і некаторых іншых беларускіх паэтаў.

Тэрцына (італ. terzina, ад terza — трэцяя) - від верша, напісанага трохрадкоўямі з ланцужковай кампазіцыяй. Звычайна памер Т. — пяцістопны ямб. Усе трохрадкоўі ў такім вершы звязваюцца арыгінальнай рыфмоўкай: сярэдні радок кожнай папярэдняй страфы рыфмуецца з двума крайнімі наступнай (*аба бвб вгв...*). Т. заканчваецца асобным радком, што рыфмуецца з сярэднім радком апошняга трохрадкоўя. Т. увёў у паэзію вялікі італьянскі паэт Дантэ, які напісаў імі сусветнавядомую «Боскую камедыю» (1307- 1321). Спарадычна да Т. звярталіся А. Пушкін («...В начале жизни школу помню я»), А. Блок («Песнь Ада»), І. Франко (пралог да паэмы «Майсей»). У беларускай паэзіі першы ўзор Т. належыць М.

Багдановічу (1913):

Ёсць чары у забытым, старадаўным;
Прыемна нам сталеццяў пыл страхнуць
І жыць мінулым — гэткім мудрым, слаўным, —

Мы любім час далёкі ўспамянуць,
Мы сквапна цягнемся к старым паэтам,
Каб хоць душой у прошлым патануць.

Таму вярнуўся я к рандо, санетам,
І бліснуў ярка верш пануры мой:
Як месяц зіхаціць адбітым светам, —

Так вершы ззяюць даўняю красой!

Украінскі паэт П. Тычына напісаў Т. тры вершы, прысвечаныя М. Кацюбінскаму. Сучасная ўсходнеславянская, у тым ліку беларуская, паэзія да Т. звяртаецца рэдка. Прыкладам Т. (праўда, без заключнага радка) з’яўляецца верш К. Кірэенкі «Пасля навальніцы». Ёсць Т. у А. Салаўя («Восеньскія тэрцыны»), Р. Крушыны («Тэрцыны»), У. Караткевіча («Апошняя песня Дантэ»), Я. Сіпакова («Тэрцыны пра наручнікі»), А. Грачанікава («Нам свецяць»), Э. Акуліна («Тэрцыны») і некаторых інш.

Фрашка — у польскай сатырычнай паэзіі карацелька жартоўнага, камічнага зместу; разнавіднасць эпіграмы (*гл.*). Узнікла ў XVI ст. (М. Рэй), тэрмін крыху пазней прапанаваў Я. Каханоўскі. Ф. пісалі А. Міцкевіч, Ю. Тувім, К. Галчыньскі і інш. Вось Ф. беларускага паэта М. Мірановіча:

На злосць усім тым
Загніваючым буржуям
Мы дружна будучыню
Светлую будуем.
                    Але нарэшце
Ці ўнясе хто яснасць:
Калі ж мы возьмемся
За светлую сучаснасць?
(«Калі ж?»)

— Чаму не жэнішся,
Фядот?

У адзіноце
Жыць жахліва!..
— Ты ж не купляеш
Піўзавод,
Як хочаш выпіць
Куфаль піва…
(«Халасцякова крэда»)

Хоку, або **хайку**, — манастрафічны трохрадковы верш у японскай паэзіі. Як і танка, Х. належыць да асноўных відаў японскага верша. Структурна Х. выдзеліўся з танкі і з’яўляецца яе скарочанай формай. У Х. адсутнічае рыфма, але строга захоўваецца пэўная колькасць складоў у вершарадах: у першым і трэцім — пяць, у другім — сем. Надзвычайная сціласць Х. прадвызначыла ёмістасць зместу, вобразную лаканічнасць і дакладнасць паэтычнага выказвання. Найбольш славуты майстар Х. у японскай паэзіі — сярэдневяковы паэт-класік Мацуа Басё (XVII ст.). Да Х. зрэдку звяртаюцца маладыя беларускія паэты:

Дыханне зямлі
ветрам і аблокамі
над намі плыве.
(А. Глобус).

Трымаю ў руцэ
Бессмяротныя кветкі —
Кветкі надзеі.
(М. Шайбак)

Прыклады Х. можна знайсці ў зборніку «Круглы год: Хоку беларускіх паэтаў» (Уклаў У. Адамчык; Мн., 1996), у які ўвайшлі вершы М. Танка, У. Арлова, У. Сіўчыка, В. Шніпа і інш.

Цвёрдыя формы верша — віды верша, якія ўзніклі пераважна ў сярэдневяковай класічнай паэзіі (у асноўным — італьянскай, французскай, іспанскай), набылі інтэрнацыянальнае бытаванне і вызначаюцца пастаянствам вершаванага памеру, рыфмоўкі, колькасці і размяшчэння вершаваных радкоў. Сюды адносяцца санет, трыялет, секстына, тэрцына, актава, рандо, рандэль, рытурнэль, глоса і г. д. Адносіны да Ц. Ф. В. у розныя перыяды

былі розныя. Так, у пачатку 20-х гадоў XX ст. украінскі паэт П. Тычына пісаў:

Скажіть мені:
кому потрібні рахітичні
оці сонети та пісні?
Народу, скажете? голодним? —
Нещасна, жалка ж та рука,
що тріолетами годує робітника.

Тады ж і беларускі паэт У. Дубоўка ў запале заяўляў:

Паэма, саната, санет —
асадкі мінулага часу!
У новыя ўправіць паэт
сучаснасці нашай акрасу.

Праціўнікі асобных Ц. Ф. В. (у прыватнасці, санета) сустракаліся і шмат пазней. Аднак час паказаў памылковасць такіх поглядаў. Беларуская паэзія ў выніку гістарычных умоў свайго развіцця (афіцыйнае непрызнанне царскім урадам беларускай мовы, забарона — ажно да рэвалюцыі 1905-1907 гг. — беларускага друку і г. д.) багаццем Ц. Ф. В. авалодала толькі ў XX ст. Вялікі ўклад у абеларушванне разнастайных Ц. Ф. В. унеслі Я. Купала, М. Багдановіч, З. Бядуля, А. Гарун, У. Жылка, У. Дубоўка, Н. Арсеннева, М. Кавыль, А. Салавей, Р. Крушына, Н. Гілевіч, Р. Барадулін, Я. Сіпакоў і інш. У. Р. Крушыны ёсць унікальны твор — «Лірычная кантата», у страфічнай арганізацыі якога прысутнічаюць адначасова самыя розныя Ц. Ф. В.:

Паэзія — дзіўная музыка слоў,
На ліры іграннe пачуццяў.
Хто вуха глухое на сэрца скалоў,
Той розум халодны ачмуціў.

Усю мілагучнасць, напеўнасць далоў!
Крыніцу пяском скаламуціў.
Паэма, той кажа, дурніца —
Нікому ніколі не сніцца.

Дзе бачылі гэткае, каб у жыцці
Гаворка была зрыфмаваная?
Ці ж дактыль і ямб у размове знайсці?
А форма? Нідзе не чуваная!
Паэзія ёсць адхіленне ад нормы,

Да простае прозы сапхнуць!
І музыку слоў, і складаныя формы,
І звонкіх радкоў самакруць —
З вышыняў Алімпу сапхнуць!
Не трэба ні вобразаў смелых,
Ні вершаў з рыфмоўкай, ні белых…
Навошта? Мазгоў не сушы!
Звычайны артыкул пішы.

Няўжо я не дам сабе рады?
Ад цёмнай развагі і рады
Далей адысці, каб не чуць!
Я цешуся, іншаму рады.

Я рады, калі на радкі
Натхненне кладзе свае знакі.
А часта ў жыцці мастакі
Не маюць ніякай падзякі.
За светлае слова, за песню вясны
І голад і холад спазналі яны.

Паэзія — дзіўная музыка слоў.
Сапраўдныя з ёю паэты
Ідуць да высокае мэты,
Хвалююць у целе застыглую кроў.

Сягоння і я ў мілагучнасць ізноў
Падсыпаў свае самацветы
І, восеньскім сонцам сагрэты,
Збіраю праменне для музыкі слоў.

Праменне ў сугучнасць збіраю.
І шчырае слова я ў песню бяру.
Спяваю я роднаму краю.

Хачу, каб звінела кантата
І ўсіх падымала высока ўгару,
Каб добра жылі і багата.

Паэзія — дзіўная музыка слоў,
Іграннe пачуццяў на ліры.
І голас прывабліві, шчыры:
Паэзія — дзіўная музыка слоў.
Жывымі радкамі кіруе любоў,
І тыя радкі — канваіры.
Паэзія — дзіўная музыка слоў,
Іграннe пачуццяў на ліры.

Няхай анамалія, нават ламаная,
А я на яе пазіраю з пашанаю.
З гарачай любоўю іду да яе,
Яна мне заўсёды і ўсюды пяе:
Паэзія — дзіўная музыка слоў,
Там моцна завязана сетка вузлоў.

Рандо, трыялеты, актавы, санеты,
Газэлі, туюгі складайце, паэты!
Прыгожыя формы бярэце,
Багатыя і дасканалыя.
Я з вамі ў раскошнай карэце,
Яі ламанаяанамалія.

Як бачым, у гэтым разнастрофным вершы Р. Крушыны вылучаюцца актава (першыя восем радкоў), туюг (тлусты курсіў), санет (звычайны курсіў), трыялет (тлусты шрыфт), паліндром (апошні радок верша, падкрэслены). Апрача гэтага, тут маем шасцірадкоўі трох відаў з рыфмоўкай аБаБвв (4-я страфа), *А'А'ббвв* (перадапошняя страфа) і *ААБВ'БВ'* (апошняя страфа). Другая страфа — прыклад арыгінальнага трынаццаціpадкоўя: *аБ'аБ'ВгВггДДее*. Часам Ц. Ф. В. называюць к л а с і ч н ы м і в ід а м і с т р о ф а ў.

Цэнтон (ад лац. cento — адзенне, пашытае з розных абрэзкаў) — верш, складзены з урыўкаў розных твораў аднаго ці некалькіх паэтаў. У пераважнай большасці — гэта від гумарыстычнай літаратуры. Часам ужываецца і з пэўнымі навуковымі мэтамі. Так, рускі вершазнавец В. Баеўскі асабіста складзеным Ц., радкі для якога ўзяў са свабодных вершаў розных паэтаў, даводзіў думку, што верлібру ўласцівы філасофскі роздум. Ц. можа ўжывацца і як літаратурная пародыя. Такі характар мае сямістрофны Ц.-пародыя Цімоха Дзеразы (П. Сушко) («Літаратура і мастацтва». 1985. 12 ліпеня), які складаецца з катрэнаў аднолькавага памеру і падобнага зместу, узятых з кніг Я. Міклашэўскага, У. Скарынкіна, В. Гардзея, З. Дудзюк, С. Басуматравай, П. Макаля і В. Ракава. Вось своеасаблівы санет-Ц. Ю. Пацюпы «Арабескі» (2000), які амаль цалкам складзены з радкоў М. Багдановіча (10, 11), А. Гаруна (12), М. Грамыкі (6), К. Кірэенкі (4), В. Ластоўскага (14), Г. Леўчыка (5), А. Моркаўкі (7), А. Паўловіча (1), А. Разанава, (3, 8), Хв. Чарнышэвіча (2, 13), Янука Д. (9):

У чарах млее ноч. За рэчкаю ў аддалі
гамоняць радасна паміж сабой кусты
па той бок.
Што па той бок? І ўжо знікаеш ты.
Так многа шчасця, хоць яго было так мала.

О, сэрца, ты не плач! — яшчэ не перастала
нясцішна гаманіць у часе цемнаты.
Пільнуеш, быццам смерць, гадзіны, дні, гады,
калоціцца агонь, што губіць і ўздымае.

Шкада разбітых мар. На цёмным дне жыцця
мінулае сваё прыпамінаю я
і кожны трэск, і стогн, і звонкі птушак сокат…

Прыходзь у гэты лес, паветра тут глытай —
у хвалях возера разліта пазалота:
Само-Сіерра, Рэйн, Аара, По, Дунай!

Чатырохрадковік — верш з чатырох вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Розныя паводле рыфмоўкі і памеру Ч. асаблівае распаўсюджанне набылі ва ўсходняй паэзіі (айрэн, рубаі). У беларускай паэзіі гэты від верша сустракаецца у розных жанрах і відах: у вершаваных карацельках, эпіграмах, эпітафіях, пародыях, лірычных эскізах. Напрыклад:

Незабыўнае імя Маці,
як гаючы глыток жыцця:
ўпершыню — на губах дзіцяці,
прад канцом — на губах байца.
(М. Федзюковіч)

Хата анямелая, сівая,
Са старой буслянкай, як вянком.
Вокнамі задумна пазірае,
Склаўшы рукі на дзвярах замком.

(В. Шніп)

Пакутна рукі разамкнуты,
як ленінградскія масты….
І застануцца, застануцца

па той бок — я, па гэты — ты.

(Э. Акулін)

Душы маёй хацелася збавення,
і ты прыйшла, і сонца прывяла.
Я ў гэтым свеце быў адно імгненне,
але на вечнасць хопіць мне святла.
(С. Законнікаў)

Х. Чэрня напісаў Ч. цэлую кнігу вершаў «Святло рамонка» (Мн., 1981). Л. Яўменаву Ч. прыдаліся для цыклаў вершаў «Індзейскае лета», «Начная цішыня»).

Шарада (франц. charade, ад praванс. charrado — размова, балбатня) — від літаратурнай гульнізагадкі, звычайна вершаванай, у якой зашыфраванае слова адгадваецца па апісанні яго асобных складоў ці літар. Ш. асабліва пашырана ў дзіцячых выданнях. Я. Купала ў 1914 г., у час рэдактарства ў «Нашай ніве», напісаў 6 Ш. і змясціў іх у газеце. Паэт імкнуўся нават літаратурную гульню звязаць з сацыяльнымі і нацыянальнымі праблемамі роднага народа, паказаць характэрныя асаблівасці побыту, звычаяў беларусаў, беларускай прыроды. Вось адна з яго Ш.:

Эй, памыйся, мой дружок,
Мылам ды вадою,
А так складна, як у нас
Першае — другое.

А калі ты ўжо **другі**
І **чацвёрты** ўдаўся,
Вось чаго замест бліна
Ты дапамінайся.

Гамані: давайце мне
Чацвёртае з раду
І **трэцяе** побач з ім,
Бо не будзе складу.

Ну, а **ўсё** — кругом цябе
І ты з імі разам,
Ажно цешыцца душа
Адным гэтым сказам.
*(Адказ: **Бе-ла-ру-сы**)*

Шаснаццацірадковік — верш з шаснаццаці вершарадоў, завершаных па рытмікаінтанацыйным малюнку і па думцы. Як і шаснаццаціраджкоўі (*гл.*), можа мець розную архітэктанічную будову, але часцей складаецца з чатырох катрэнаў, сэнсава і інтанацыйна цесна звязаных паміж сабой. Такія Ш. А. Куляшова, як асобныя, так і тыя, што склалі цыкл «Новыя вершы». Для прыкладу — Ш. У. Дзюбы:

Калі ў журбоце вы, удовы,
калі не спіцца вам, салдаткі,
то вы не думаеце, мабыць,
што неспакойна мне за вас.
Бо вамі сшытыя абновы,
ля вашых губ праменні-складкі
і з болем змешаная радасць —
мне не пабочныя зусім.
Хачу вас бачыць я шчаслівых
і перасмешліва-гарэзных,
і самых мілых, самых слаўных…
Такі ён, роздум мой і сказ —
пра вашы клопаты на нівах,
пра смутак ваш у позвах-песнях,
пра горкую слязу на ранах…
……І ўжо не страшны холад зім.

Шасціpадковік — верш з шасці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйнасінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка ў ім можа быць розная: *ААБББВ, аБаБвв, абвабв* і інш. Вершы-Ш. вызначаюцца паглыбленым лірычным роздумам, афарыстычнасцю паэтычнага выказвання. Напрыклад:

Мы славу параўноўваем з віном,
А забыццё глухое — з палыном.
Пакуль не лёг твой цень, твой дзень кароткі
З табою ў ложак вечнасці — труну,
П’ючы шумлівай славы хмель салодкі,
Не забывай пра горыч палыну.
(А. Куляшоў)
О, колькі ў нас нянек у літаратуры,
Дарадчыкаў і невясёлых і хмурых,
Прыхільнікаў розных сіропаў і сосак,
Ахоўнікаў сцёртых пытальнікаў, косак, —
Што часам шукае ў натоўпе рука

Сустрэць хоць бы нейкага ерэтыка.
(М. Танк)

Эклога (ад грэч. ekloga — адбор) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; такі лірычны твор, пабудаваны ў форме дыялога, у якім паказваецца бытавая сцэнка з жыцця вясковых людзей. У сярэдневяковай Італіі асобныя Э. ставіліся на сцэне. З усходнеславянскіх Э. вядомы толькі рускія XVIII ст. (І. Багдановіч).

Экспромт — невялікі верш, складзены хутка, без доўгага папярэдняга абдумвання. З'яўляецца разнавіднасцю імправізацыі, пры якой вершы ўзнікаюць у часе іх выканання. Працэс імправізацыі апісаны, у прыватнасці, у «Египетских ночах» (1835) А. Пушкіным, прататыпам паэта-імправізатара яму паслужыў А. Міцкевіч, майстра Э. Вершы-Э. ёсць у Я. Коласа («Максіму Танку. Экспромтам»), П. Пестрака («Закончана дарога. Экспромт»), Э. Акуліна («Экспромт») і інш.

Элегія (грэч. elegeia — жалобная песня, ад elegos — скарга) — верш, у якім выяўляюцца смутак, журба, меланхолія з прычыны грамадскай несправядлівасці, сямейнага няшчасця ці асабістага гора. Узнікла Э. у старажытнагрэчаскай літаратуры (Тырцэй, Архілох, Феагнід, Калімах), выкарыстоўвала выключна элегічны двуверш (адсюль і назва) і выяўляла разнастайны змест (філасофскую развагу, пачуццё кахання, патрыятычны заклік, этычнае павучанне і г. д.). Сумнае гучанне ўпершыню набыла ў старажытнарымскіх паэтаў (Катул, Праперцый, Тыбул, Авідзій). Асаблівае распаўсюджанне Э. атрымала ў сентыменталістаў і рамантыкаў. Стваралі элегіі Гётэ («Рымскія элегіі»), А. Пушкін («Брожу ли я вдоль улиц шумных»), М. Лермантаў («Выхожу один я на дорогу»), М. Някрасаў («Внимая ужасам войны»), Т. Шаўчэнка («Думы мае») і іншыя паэты. Вытокі беларускай літаратурнай Э. — у народнай песні (працоўнай, сямейна-абрадавай), у вопыце рускай і сусветнай літаратур, што ўплывалі на беларускую. Упершыню ў беларускай паэзіі Э. Як жанр з'явілася ў XIX ст. («Думка» Ф. Багушэвіча, «Могілкі» невядомага аўтара). Значнае месца займае ў творчасці М. Багдановіча, выяўляючы асабістыя і грамадскія матывы («...Не кувай ты, шэрая зязюля», «...Даўно ўжо целам я хварэю», «Цемень»). Сустракаецца Э. і

ў беларускай савецкай паэзіі («У родных мясцінах» Я. Коласа, «Ой, не гніце, ветры» М. Танка, «Элегія» С. Ліхадзіеўскага). У Э. перадаюцца перш за ўсё інтымныя перажыванні («Прысніўся сон...» П. Панчанкі, «Элегія» М. Купрэева), аднак часам яна набывае выразнае грамадзянскае гучанне («Элегіі неэлегічных дзён» Н. Гілевіча). А. Наўроцкі зрабіў спробу стварыць асобую яе разнавіднасць — с а т ы р ы ч н у ю Э., у якой выкрывалася б сумнае, негатыўнае ў жыцці (цыкл «Элегіі»). Прыкладам сучасных твораў гэтага жанру можа служыць «Элегія» А. Куляшова:

Жыццё маё — цяжкі з гадамі бой,
І чым далей, то ўсё даўжэй прывалы,
Буксуюць вершы, быццам самазвалы,
Ды знаю я: надыдзе момант той,

Калі не хвоі снамі баравымі
Атуляць мой дарожны неспакой,
А схіляцца зларадна нада мной
Мае гады з бародамі даўгімі.

Чаго прыйшлі, за цудамі якімі?
Якога мне яны жадаюць сну?
Яшчэ я ўстану, падапруся кіем,
Старэчыя бароды расхіну.

За ўсе гады вазьму з гадоў даніну,
З дарогай разлічуся рэштай дзён,
Астатнія, як костку, смерці кіну
За той парог, дзе векавечны сон.

Эпас народны — фальклорныя творы казачна-легендарнага зместу, якія адлюстроўваюць цікавыя, важныя для народа гістарычныя падзеі: эпапея, быліна, дума, гістарычная песня, балада, казка, паданне. Сусветная вусная народная творчасць пакінула багатую эпічную спадчыну: старажытнагрэчаскія эпапеі, скандынаўскія сагі, рускія быліны, украінскія думы, Э. народаў СНД («Манас», «Кёраглы», «Джангар», «Сасунцы Давід», «Калевала», «Калевіпоэг», нарцкі эпас і інш.). У кожным з твораў Э. Н. увасоблены народныя тыпы, створаны яскравыя эпічныя вобразы. Беларускі Э. Н. развіваўся на аснове эпічнай традыцыі Кіеўскай Русі, у цеснай сувязі з Э. рускіх і ўкраінцаў. Самыя раннія эпічныя жанры - казкі і паданні пра асілкаў («Ілья», «Кірыл Кажамяка»),

балады, быліны (зберагліся на Беларусі ў фрагментах). Гістарычныя песні перыяду фарміравання трох усходнеславянскіх народаў адлюстравалі барацьбу беларусаў супраць мангола-татарскага нашэсця, польскакаталіцкай экспансіі, вайну са шведамі, сялянска-казацкія паўстанні і інш. («Сяўрук», «Падымалiсь чорны хмары»). Гістарычныя ўмовы развіцця беларускага народа ў мінулым (адсутнасць дзяржаўнасці, абмежаванні ў афіцыйным карыстанні роднай мовай і інш.) выклікалі шырокае развіццё вуснай народнай творчасці, у тым ліку казачнага і былiннага Э. Н. Я. Колас у свай час выказаў ідэю стварыць звод беларускага казачнага Э. Н., аб’яднаўшы асобныя творы вобразам аднаго народнага героя (напрыклад, Каваля Вярнідуба), як гэта зрабілі ў XIX ст. у амерыканцаў Лангфела («Спеў аб Гаяваце») і ў карэла-фінаў Лёнрат («Калевала»). Ідэя гэта пакуль што не рэалізавана. Што да спроб адрадзіць у наш час некаторыя віды геpаічнага Э. Н. (у прыватнасці, быліны), то яны поспеху не мелі.

Эпіграма (грэч. epigramma — надпіс) — 1) у антычнай літаратуры невялікі афарыстычны зварот да нейкай агульнавядомай асобы з пажаданнем або ўсхваленнем. Першапачатковa Э. пісаліся на сценах малітоўняў, пастаментах помнікаў, каштоўным посудзе і г. д. Пазней тэматычныя рамкі Э. пашырыліся, увабраўшы ў сябе дыдактычныя і філасофскія сентэнцыі, любоўныя, сатырычныя і інш. матывы. Майстрамі старажытнагрэчаскай і лацінскай Э. былі Сіманід, Асклепіяд, Калімах, Катул, Марцыял. У сваім «услаўленчым» значэнні жанр Э. увайшоў у старажытную беларускую літаратуру — т. зв. э п і к г р а м ы (узрыўны гук *г* у старабеларускай мове перадаваўся літарамі *кг*) на гербы знатных магнатаў (напрыклад, эпікграма «На герб яснавяльможнага пана Астафея Валовіча, пана Віленскага і прочых», напісаная А. Рымшам); 2) лаканічны (звычайна ад двух да васьмі радкоў) сатырычны верш з вострай і часта нечаканай канцоўкай, у якім дасціпна высмейваецца нейкая асоба ці грамадская загана. У еўрапейскай паэзіі XVIII—XIX стст. Э. славіліся Лафантэн, Вальтэр, Русо, Бёрнс, Гётэ, Шылер, А. Пушкін, М. Някрасаў, В. Курачкін, Дз. Мінаеў і інш. У савецкай літаратуры надзённыя і дасціпныя Э. стварылі Дз. Бедны, А. Архангельскі, С. Маршак, С. Алійнык. Першыя беларускія Э. з’явіліся на пачатку XX ст. Майстрам Э. быў Я. Купала, які надаў ёй

выразную сацыяльна-палітычную скіраванасць:

То беларус, то палячок,
А чым папраўдзе — не згадаць.
Паслухай, гладкі панічок:
Пашто так скурай гандляваць?

Народны паэт пакінуў і шэраг Э. літаратурнага, а таксама прыватна-інтымнага зместу («Эпіграма на самога сябе», «Якубу Коласу», «Валодзю Хадыку»). Э. пісалі М. Багдановіч («Крытыку»), Я. Колас («Памяці нябожчыкаў», «Адзначым факт»), К. Крапіва («Да ноты Керзана», «Інтэрв'ю Якуба Коласа»). Да гэтага жанру ў беларускай паэзіі звярталіся М. Танк, В. Вітка, А. Вялюгін, Р. Барадулін, М. Скрыпка і некаторыя іншыя паэты. Вось некалькі розных паводле жанравай разнавіднасці Э.:

Таму і робяць перартрусы
Падзей і дат, каб назаўжды
Устанавіць, што беларусы —
Нашчадкі... Залатой арды.
(А. Цыркуноў. «Абэцадаршчына»)

Я не горшы ад Рагойшы
І не меншы ад Камейшы,
А прабіцца не ўдаецца
Ні ў Саюз, ні ў выдавецтва.
(К. Крапіва. «З скаргі маладога літаратара»)

Новы Год...... ці будуць змены?
Ці народ будзе маўчаць?
Скача Зайка, скачуць цэны,
Цэнаў Зайцу — не дагнаць.
(М. Міцкевіч)

Э. беларускіх пісьменнікаў увайшлі ў «Анталогію беларускай эпіграмы» (Уклаў К. Камейша. Мн., 2000).

Эпіталама (грэч. epithalamios oide, ад epi - на, з выпадку і thalamos — шлюб, шлюбнае ложа) — урачыстая вясельная песня ў гонар жаніха і нявесты. Узнікла ў народным вясельным абрадзе ў Старажытнай Грэцыі і Рыме. Адзін з яе відаў — г і м е н э й, песня, у суправаджэнні якой нявеста ўваходзіла ў дом жаніха. Пазней Э.

набыла значэнне самастойнага літаратурнага жанру — своеасаблівай оды ў гонар маладых. Вядомыя Э. Сафо (VII ст. да н. э.), Катула (I ст. да н. э.). У Расіі да яе звярталіся В. Традзьякоўскі, І. Севяранін. Першую беларускую Э. напісаў У. Караткевіч (1967):

Кахання бог у светлай сіле
Сядзіць між нас. Я п’ю нагбом
За вас: прыгожых, добрых, мілых,
За ваш стары і новы дом.
Да схілу дзён сваіх астатніх
Мы вам сябры. Няхай жыве
Наш гонар: Слава і Таццяна,
Сябры ад сёння і — навек.
Малю аб вечным і адзіным:
Хай шчасны будзе на вякі
Шлюб Беларусі і Ўкраіны,
Шлюб Львова й Іслачы-ракі.

Э. «Уваходзіны ў паэму» напісаў Я. Сіпакоў. Эпіталамны характар маюць асобныя раздзелы паэмы Я. Купалы «Яна і я».

Эпітафія (грэч. epithaphios, ад epi — на, з выпадку і taphos — магіла) — адзін з вершаваных жанраў. У антычнай лірыцы — верш-надпіс на магільным помніку. У такім значэнні Э. зрэдку ўжываецца і сёння (напрыклад, Э. на адным з помнікаў Хатынскага мемарыяла). Аднак яшчэ ў старажытнасці гэтым тэрмінам сталі называць любы невялікі верш, напісаны ў форме надмагільнага надпісу, т. зв. фіктыўны надмагільны надпіс. З часам Э. набыла выразнае сатырычнае гучанне, стала зброяй ідэйнай, палітычнай барацьбы. Такія функцыі яна атрымала, напрыклад, у творчасці выдатнага шатландскага паэта XVIII ст. Р. Бёрнса.

З беларускіх пісьменнікаў упершыню да Э. звярнуўся С. Полацкі. Пасля яго доўгі час гэтым жанрам ніхто не карыстаўся, і толькі на пачатку XX ст. ён адрадзіўся ў творчасці Я. Купалы («Мая эпітафія», 1906). У сучаснай беларускай паэзіі Э. з’яўляецца найперш відам сатырычнай паэзіі (асобныя эпітафіі М. Танка і В. Віткі, «Эпітафія на помнік паклёпніка» М. Скрыпкі). Такая і «Эпітафія» К. Крапівы, напісаная ў час Вялікай Айчыннай вайны з выпадку знішчэння партызанамі гітлераўскага стаўленіка на Беларусі гаўляйтэра Кубэ:

Тут ляжыць высокі чын —
Кубэ, Гітлераў служака.
Пры жыцці быў сукін сын
І загінуў як сабака.

Сатырычным пафасам прасякнута і «Эпітафія» Н. Гілевіча:

Тут спіць Пракоп. Ён рана ўсоп,
Бо траціў сілы з неашчаднасцю
На два франты: як вершароб
І як стукач (па сумяшчальніцтву).

Аднак часам Э. мае і выразна лірычны характар, як, напрыклад, «Эпітафія» М. Танка («Не завіце безыменнымі...»).

Эротык — верш фрывольнага, эратычнага зместу. Традыцыі яго — ў фальклоры, у фрывольных песнях (найперш — радзінных), анекдотах, прыгаворах, загадках, прыказках і інш. Для прыкладу, адна з такіх радзінных песень:

А кум кумку разуваў
І пад ножку пазіраў.
А кумочка, што за звер?
Я баюся, каб не з'еў.
А ты мой жа куманёк,
Твой дурненькі разумок.
Гэта ж тая курыца,
А што ўночы туліцца.
Гэта ж тая бобра,
З якой ноччу добра.

Вось Э. англійскага паэта XVII ст. Джона Дона ў перакладзе М. Танка:

Дай жа далоням насыціцца ўдоваль
Побач, паміж і вышэй і на доле.
О, мой свет новы, нікім неадкрыты,
Толькі адным мной, шчаслівым, абжыты!

Эратычныя матывы былі не чужыя самому М. Танку («Добры дзень», «......Каб вытачыць гэткія ножкі», «Ave Maria» і інш.). Э. ёсць у Р. Барадуліна (гл., у прыватнасці, яго кнігу «Здубавецце»), Г. Бураўкіна, У. Някляева, Л. Дранько-Майсюка, А. Глобуса і інш.

Важна, аднак, у творах такога тыпу датрымліваацца належнай меры, каб не апусціцца да парнаграфіі.

Эскіз (ад франц. esquisse — папярэдні накід) - гэтым тэрмінам, што ўжываецца ў мастацтве жывапісу (агульны накід усяго малюнка ці асобнай яго часткі), часам называюць невялікі вершзамалёўку, заснаваны на нейкай адной зрокаванагляднай дэталі. Вось, для прыкладу, «Эскіз» Я. Сіпакова:

Прысланіўся да ліўня тугога спіною натомленай і гляджу з-пад далоні, удзіўлены,
Як перад самай сцяною дажджу хапатліва мак пад сонцам таўкуць камары...

У такім самым значэнні падчас выкарыстоўваецца тэрмін э ц ю д («Эцюд» М. Танка, «Эцюд рэўнасці» Г. Бураўкіна, «Эцюды» А. Грачанікава і інш.).

Ямбы — напісаныя ямбічнымі памерамі сатырычныя вершы, у якіх баявітае выкрыццё адмоўнага, аджылага спалучаецца з патэтычным ухваленнем станоўчага, новага. Як асобны жанр Я. узніклі ў Старажытнай Грэцыі, пашырэнне набылі ў Францыі падчас буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі (сатырычная кніга А. Барб'е «Ямбы»). Цыкл філасофска-палітычных «Ямбов» належыць А. Блоку. Вядомы ўкраінскі паэт М. Бажан выдаў зборнік вершаў «Ямбы» (1940). У беларускай паэзіі да гэтага жанру звярнуўся П. Панчанка (верш «Ямбы», 1962):

Мне надакучылі малебны
У шалашах звычайных дат,
Ружовы дым і гул хвалебны
І хітра скроены даклад.

Ледзь не штодня са сцэн бялеюць
Прэзідыумныя ілбы.
Занадта многа юбілеяў,
Занадта многа пахвальбы.

Асколкі сонца на вясле,
Асколкі сонца на асле...
Нібы няма ўжо спраў. Нібыта
Да зор арбіты ўсе прыбіты...

Сябры мае, жыццё будуйце,
Гадуйце весела малых,
Усмешак людзям не шкадуйце
І не шкадуйце тым хвалы,

Хто справу любіць больш за славу.
Хвалі чысцей, хвалі прасцей
Герояў ворыва і плавак,
Хто і працуе і расце…

ДАСЛЕДАВАННІ ПА ПАЭТЫЦЫ ВЕРША[1]

Адмони В. Поэтика и действительность. Л., 1975.
Аминов А. Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия. Душанбе, 1987.
Аминов Магомед-Загид. Тенденции развития дагестанского стихосложения. Махачкала, 1974.
Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928.
Артюшков А. Основы стиховедения. М., 1929.
Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.
Асафьева Н. М. Виды синтаксических повторов. М., 1962.
Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961.
Ахметов З. А. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964.
Ахметов З. А. Теория поэтической речи. Алма-Ата, 1973.
Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., 1922.
Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1978.
Баранчиков А. П. Изобразительные средства индийской поэтики. Л., 1947.
Барышникова К. К. О просодических единицах речи. Минск, 1972.
Барычэўскі А. Тэорыя санету. Мінск, 1927.
Барычэўскі А. Паэтыка літаратурных жанраў. Мінск, 1927.
Бахтин Н. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бейли Дж. Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.
Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.
Беларуская энцыклапедыя: У 18 т. Мінск, 1996-2004.
Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
Белый А. Поэзия слова. Пг., 1922.
Бердников Л. И. «Счастливый Феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX в. СПб., 1997.
Бехер Н. Р. В защиту поэзии. М., 1959.
Бирюков С. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.
Благонравов В. Н. В. Я. Брюсов — мастер русского сонета. Самарканд, 1985.
Блисковский З. Д. Муки заголовка. М., 1972.
Богомолов И. А. Стихотворная речь. М., 1995.
Борина Н. Д. Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
Брюсов В. Наука о стихе: Метрика и ритмика. М., 1919.
Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918.
Брюсов В. Основы стиховедения: Общее введение. Метрика и ритмика. 2-е изд. М., 1924.
Бунчук Б. І. Віршування Івана Франка. Чернівці, 2000.
Бурячок А. А., Гурин І. І. Словник українських рим. Київ, 1979.
Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.
Васильев Г. М. Якутское стихосложение. Якутск, 1965.
Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1940.

---

[1] У спіс уключаны найбольш значныя працы па тэорыі паэзіі, якія выйшлі на ўсходнеславянскіх мовах за восем апошніх дзесяцігоддзяў. Адрасуецца студэнтам-філолагам, якія вывучаюць гісторыю і тэорыю верша, а таксама ўсім, хто, зацікавіўшыся пытаннямі паэтыкі, хоча глыбей спасцігнудь таямніцы паэтычнага слова, авалодаць методыкай вершазнаўчага аналізу.

Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха. М., 1920.
Виноградов Ш. Н. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958.
Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М., 1943.
Вишневский К. Д. Мир глазами поэта. Начальные сведения по теории стиха. М., 1979.
Владимиров С. В. Стих и образ. Л., 1968.
Воробьев Ю. В. Некоторые особенности строфики в английской поэзии 18 и 19 веков. М., 1968.
Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пг., 1923.
Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд. М., 1968.
Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985.
Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд. М., 2000.
Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-1925 гг. в комментариях. М., 1993.
Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999.
Герасимович Л. К. Монгольское стихосложение. Л., 1975.
Гілевіч Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Мінск, 1975.
Гілевіч Н. С. Паэтыка беларускіх загадак. Мінск, 1976.
Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964.
Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. М., 1983.
Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973.
Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. Н. Тютчева. М., 1981.
Григорьев В. П. Словарь языка русской советской поэзии. М., 1965.
Григорьев М. С. Введение в поэтику. М., 1924. Ч. 1.
Грынчык М. Шляхі беларускага вершаскладання. Мінск, 1973.
Гуляк А. Б., Савченко І. В. Основи віршування. К., 1997.
Гусейнаев А. Г. Основы дагестанского стихосложения на материале лакской поэзии. М., 1979.
Дей О. І. Поетика украінськоі народноі пісні. Київ, 1978.
Дерюгина А. А. Основы римского стихосложения. Саратов, 1968.
Джиоев Х. С. Народное стихосложение и речевой стих осетинской поэзии. Орджоникидзе, 1974.
Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
Дуброўскі А. У. Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша: АКД. Мінск, 2003.
Дубянецкі Э. Культуралогія: Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 2003.
Ермоленко С. Я. Синтаксис віршовоі мови. Киів, 1969.
Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Жовтис А. Л. Стихи нужны… Алма-Ата, 1968.
Жураўлёў В. П., Шпакоўскі І. С., Яскевіч А. С. Пытанні паэтыкі. Мінск, 1974.
Западов В. А. Русский стих XVIII — начала XIX века: Ритмика. Л., 1974.
Загул Д. Поетика. Ки□в, 1923.
Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974.
Иванов Н. Н. Чувашское стихосложение и его особенности. Чебоксары, 1957.
Ивлев Д. Д. Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха. Рига, 1973.
Ильинская Н. С. Лексика стихотворной речи Пушкина. М., 1970.
Илюшин А. А. Русское стихосложение. М., 1988.

Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
Исследования по теории стиха. Л., 1978.
Историческая поэтика: структура жанра и образа. Караганда, 1993.
Кабаковіч А. Паэзія Максіма Багдановіча. Мінск, 1978.
Кабаковіч А. Беларускі свабодны верш. Мінск, 1985.
Калачева С. В. Выразительные возможности русского стиха. М., 1977.
Калачева С. В. Эволюция русского стиха. М., 1986.
Калитин Н. Слово и мысль. О поэтическом мастерстве В. Маяковского. М., 1959.
Карпов А. С. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966.
Каспяровіч М. Узоры для літаратурных гурткоў пры «Маладняку» і гурткоў селькораў. Мінск, 1927.
Качуровський І. Фоніка. Мюнхен, 1984.
Качуровський І. Нарис компаративноі метрики. Мюнхен, 1985.
Качуровський І. Строфа. К., 1994.
Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.
Ковалевський В. Рима: Ритмічні засоби українського вірша. Киів, 1965.
Коваленков А. Практика современного стихосложения. М., 1960.
Коваленков С. А. Поэма как жанр литературы. М., 1982.
Кожинов В. Стихи и поэзия. М., 1980.
Кондратов А. М. Математика и поэзия. М., 1962.
Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
Костенко Н. Микола Бажан: Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. К., 2003.
Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. Киів, 1982.
Красноперова М. А. Модели лингвистической поэтики: ритмика. Л., 1989.
Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб., 2000.
Куруч Л. М. Молдавское стихосложение: История, теория, типология. Кишинев, 1985.
Лазарук М. Тэорыя літаратуры. 2-е выд. Мінск, 1971.
Лазарук М. А., Ленсу А. Я. Уводзіны ў літаратуразнаўства. Мінск, 1982.
Лазарук М. А., Ленсу А. Я. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў. 2-е выд. Мінск, 1996.
Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. М., 1974.
Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. 3-е вид. К., 1971.
Лесин В. М. Літературознавчі терміни. Киів, 1985.
Лилли И. Динамика русского стиха. М., 1997.
Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
Літературознавчий словник-довідник. К., 1997.
Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
Макарэвіч А. Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік. 2-е выд. Мінск, 1969.
Мамонов А. Н. Свободный стих в японской поэзии. М., 1970.
Матяш С. А. Вольный ямб русской поэзии XVIII—XIX вв.: жанр, стиль, стих. Л., 1986.
Машбиц-Веров И. О поэтике Маяковского. Куйбышев, 1956.
Мелентьев Г. В. Венок сонетов: Библиографический указатель. Саранск, 1988.
Михайлов Ал. Азбука стиха. М., 1982.
Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В. Е. Холшевников. 2-е изд. М., 1987.
Наровчатов С. Необычное литературоведение. М., 1981.
Никонов В. А. Строфика: Изучение стихосложения в школе. М., 1960.

Обратный словарь русского языка. М., 1974.
Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М., 1984.
Огнев В. Книга про стихи: Заметки, наблюдения, выводы. М., 1963.
Озеров Л. Стих и стиль: Записки поэта. М., 1975.
Озеров Л. Необходимость прекрасного. М., 1983.
Онтология стиха: Памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000.
Орлицкий Ю. Б. Стихи и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991.
Палкин М. А. Лирика как искусство стихотворного слова. Минск, 1986.
Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
Папаян Р. А. Сравнительная типология национального стиха: русский и армянский стих. Ереван, 1980.
Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
Портер Л. Г. Симметрия — владычица стихов. М., 2003.
Поспелов Н. С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
Поспелов Н. С. Лирика среди литературных родов. М., 1976.
Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. М., 1973.
Поэт и слово: Опыт словаря. М., 1973.
Проблемы восточного стихосложения. М., 1973.
Проблемы поэтики. М.; Л., 1925.
Проблемы теории стиха. Л., 1984.
Проблемы типологии перевода и рецепции поэтического текста: Труды по метрике и поэтике. Тарту, 1985.
Поэтика. Л., 1926-1927. Вып. 1-5.
Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.
Поэтика и стиховедение. Рязань, 1984.
Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.
Пустовойт П. Г. От слова к образу. 2-е изд. М., 1974.
Пяст В. Современное стихосложение: Ритмика. Л., 1931.
Рагойша В. Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша. Мінск, 1968.
Рагойша В. Гутаркі пра верш: Метрыка, рытміка, фоніка. Мінск, 1979.
Рагойша В. П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мінск, 2001.
Рагойша В. П. На шляху да Парнаса: Даведнік маладога літаратара. Мінск, 2003.
Ралько І. Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі. Мінск, 1969.
Ралько І. Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы. Мінск, 1977.
Ралько І. Верш і мова: Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша. Мінск, 1986.
Руднев П. А. Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. 1.
Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.
Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996.
Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.
Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике рус. поэтов. М., 1979.
Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики. М., 1923.
Салков В. В начале стиха. Л., 1930.
Самойлов Д. Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982.
Сеидов Ф. Метрика азербайджанской поэзии. Баку, 1955.
Сельвинский И. Я буду говорить о стихах. М., 1973.
Сивокінь Г. М. Давні українські поетики. Харьків, 1960.

Синельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959.
Сидоренко Г. Українське віршування. Київ, 1972.
Сидоренко Г. Ритміка Шевченка. Київ, 1967.
Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. Київ, 1980.
Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.
Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001.
Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996.
Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974.
Слово и образ. М., 1964.
Сонет серебряного века. М., 1990.
Стехин Ю. К. Специфика стихотворной речи. Днепропетровск, 1971.
Структура и функционирование поэтического текста: Очерк лингвистической поэтики. М., 1985.
Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
Сулима М. М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст. Київ, 1985.
Теория стиха. Л., 1968.
Тимофеев Л. И. Теория стиха. М„., 1939.
Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв. М., 1958.
Тимофеев Л. И. Слово в стихе. 2-е изд. М., 1987.
Ткаченко А. Мистецтво слова. К., 1998.
Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики. 5-е изд. М.; Л., 1931.
Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.
Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1937.
Трофимов И. Школьный литературный словарь. Даугавпилс, 1996.
Туденов Г. О. Бурятское стихосложение. Улан-Удэ, 1958.
Туфанов Ю. К. К зауми: фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924.
Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
Узнясенскі А. Паэтыка М. Багдановіча. Коўна, 1926.
Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.
Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982.
Ушаков Н. Состязание в поэзии. Киев, 1969.
Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971.
Федоров А. И. Образная речь. Новосибирск, 1985.
Федотов О. И. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.
Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. Кн. 2: Строфика. М., 2002.
Франко И. Из секретов поэтического творчества. М., 1967.
Хамраев М. К. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.
Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
Харлап М. Г. О стихе. М., 1966.
Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. 3-е изд. СПб., 1996.
Холшевников В. Е. Инструкция к составлению словаря рифм А. С. Пушкина. Л., 1974.
Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
Цыбенко В. А. Основы учения о стихе. Новосибирск, 1975.
Чамата Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка. Київ, 1974.
Чичерин С. Идеи и стиль. М., 1965.
Чичерин С. Ритм образа. М., 1980.

Шапир М. И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Кн. 1. М., 2000.
Шенгели Г. Техника стиха. 2-е изд. М., 1960.
Шервинский С. В. Ритм и смысл. М., 1961.
Шершеневич В. 2і2 і 5. М., 1920.
Шмелев Д. Н. Слово и образ. М., 1964.
Шпакоўскі І. С. Структура вершаванага вобраза. Мінск, 1972.
Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
Штокмар М. П. Рифма Маяковского. М., 1958.
Шульговский Н. Прикладное стихосложение. 2-е изд. Л., 1929.
Эволюция поэтической речи XIX—XX вв.: Перифраза, сравнение. М., 1986.
Эйхенбаум Б. О поэзии. М., 1969.
Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Мінск, 1984-1987.
Эткинд Е. Г. Материя стиха. 3-е изд. СПб., 1998.
Эткинд Е. Г. Проза о стихах. М., 2001.
Якубський Б. Наука віршування. Київ, 1922.
Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1986.
Янкоўскі М. А. Паэтыка беларускіх прыказак. Мінск, 1971.
Яскевіч А. Ад слова да вобраза. Мінск, 1972.
Яскевич А. Ритмическая организация художественного текста. Минск, 1991.

ПРАДМЕТНЫ ПАКАЗАЛЬНІК[2]

[2] Тэрміны, якія тлумачацца ў слоўных артыкулах

Альтэрнанс
Алюзія
Амаграфічная рыфма
Аманімічная рыфма
Амафонная рыфма
Амафоны
Амебейная кампазіцыя
Амографы
Амонімы
- *граматычныя*
- *міжмоўныя*
- *фанетычныя*

Ампліфікацыя
Амфібрахій
Амфімакр
Анаграма
Анаграмная рыфма
Анадыплосіс
Анакалуф
Анакруза
Анаматапея
Ананімны твор
Анапест
Анафара
- *гукавая*
- *лексічная*
- *сінтаксічная*

Анафарычная кампазіцыя
Англіцызм
Анегінская страфа
Анжамбеман
Анталогія
Антанамазія (антанамасія)
Антонімы
Антыбакхій
Антыклімакс
Антыспаст
Антыстрафа
Антытэза
Антыфразіс
Антычнае вершаванне
Антычныя строфы
Апавяданне вершаванае
Апавяданне вершам
Апастрофа
Аплікацыя

Аповесць вершаваная
Апорная рыфма
- *узбагачаная*

Апорны націск
Араторыя
Арго
Арсіс ,
Архаізм
Архітэктоніка
Асананс
- *узмоцнены*

Асанансная рыфма
Асіндэтон
Асклепіядаў верш
Астрафічны верш
Атрыбуцыя
Аўталагічны стыль ,
Аўтаразнаўства
- *пушкіназнаўства*
- *багдановічазнаўства*
- *коласазнаўства*
- *купалазнаўства*
- *франказнаўства*
- *шаўчэнказнаўства*

Аўтарская глухата
Афарызм
Ашуг
Аэд

Багатая рыфма
Байка
Байкавы верш
Бакхій
Балада
Банальная рыфма
Бандурыст
Бард ,
Баркарола
Барока
Бахшы
Баян
Бедная рыфма
Бейт
Белы верш
Бібліяграфія
Біяграфістыка

Брахікалан
Букалічная паэзія
Буколіка
Бумбамлітызм
Бурымэ
Быліна
Былінны верш
Быліца
Бяззлучнікавасць

Вайсковыя песні
Валачобныя песні
Варварызм
Васьмірадковік
Васьмірадкоўе
Верлібр
Версэт
Верш
Вершаваная мова
Вершаванне
Вершавы рытм
Вершазнаўства
Вершаказ
Вершарад
Вершаскладанне
Верш у прозе
Верш Маякоўскага
Від верша
Від страфы
Віланэля (віланэль)
Віралэ
Вобраз паэта
Вобраз паэтычны
- *малюнак*
- *перажыванне*
- *сімвал*
- *слоўны*
- *тып*

Вольнасць паэтычная
Вольны верш
- *урэгуляваны*

Вольны ямб
Восеньскія песні
Вульгарны сацыялагізм ,
Вульгарызм
Выпадковая рыфма

Вышуканая рыфма
Вянок вянкоў санетаў
Вянок санетаў
Вясельныя песні
Вяснянкі
Выслоўі

Газэль
Галіцызм
Гашма
Гебраізм
Гекзаметр
- *грэчаскі*
- *лацінскі*

Германізм
Гіменэй
Гімн
- *вайсковы*
- *дзяржаўны*
- *культавы*
- *рэвалюцыйны*
- *рэлігійны*
- *сатырычнапарадыйны*

Гіпербала
Гіпердактылічная рыфма
Гіперкаталектычны верш
Гіперстрафа
Гістарызм
Гісторыя паэзіі
- *аўтаразнаўства*
- *гісторыя нацыянальнай паэзіі*
- *гісторыя рэгіянальнай паэзіі*
- *гісторыя сусветнай паэзіі*

Гісторыя перакладу
Гістарыяграфія
Гласарый
Глоса
Глыбокая рыфма
Градацыя
Грамадзянская лірыка
Граматычная рыфма
Гратэск
Графічная форма верша
Гукавая метафара
Гукаперайманне
Гукапіс

Гусан
Гусляр
Гутарка
Гутарковы верш ,

Д*абалі*
Дайна
Дакладная рыфма
Дактылічная рыфма
Дактыль
Дванаццаціарадкоўе
Двурым
Двухмоўе
Двухрадковік
Двухрадкоўе
Двухскладовік з пераменнай анакрузай
Двухскладовыя памеры
Дзевяціарадкоўе
Дзесяціарадкоўе
Дзеяслоўная рыфма
Дольнік
Драматычная паэма
Дума
Думка
Духоўная лірыка
Духоўная песня
Духоўны верш
Духоўны гімн
Дыпірыхій
Дыпціх
Дысананс
Дысметрычны верш
Дыфірамб
Дыядэма санетаў
Дыялектызм
Дыялог
Дыярэза
Дэкаданс
Дэкламацыя
Дэцыма

- *іспанская* (*эспінэла*)

Жаночая рыфма
Жанр

- *драматычны*
- *лірычны*

- *эпічны*

Жанравыя разнавіднасці
Жанры класічныя
Жарганізм
Жыршы

Загадка
Замова
Запазычанне
Запеў
«Заумь»
Зачын
Збой рытму
Зборнік вершаваны
Зваротная метафарызацыя
Змест і форма
Змена меры паўтору

- *раўнамерная*
- *спарадычная*

Знак

Ідыёма
Ідылія
Ідэйны змест
Ідэя
Ізаметрыя
Ізасілабізм
Ізатасізм
Ізахранізм
Ікт
Імажынізм
Імправізацыя
Імпрэсія
Інвектыва
Інверсія
Інструментоўка
Інтанацыйнасінтаксічны малюнак верша
Інтанацыйнасказавы верш
Інтанацыя

  - *сэнсавыяўленчая роля*
  - *экспрэсіўная роля*

Інтымная лірыка *Інтэрнацыянальнае ў паэзіі*
Іонік
Іронія

***К**абзар*

Казанне
Казка
Каламбур
Каламбурная рыфма
Каламыйка
Каламыйкавы верш
Кальцавая кампазіцыя
Кальцо
- *архітэктанічнае ,*
- *гукавое*
- *лексічнае*
- *страфічнае ,*

Калыханка
Калядка
Каляндарна-абрадавыя песні
— *веснавыя*
—— *валачобныя*
—— *вяснянкі*
—— *куставыя*
—— *русальныя*
—— *траецкія*
—— *юраўскія*
— *восеньскія*
— *зімовыя*
—— *калядкі*
—— *масленічныя*
—— *пілілаўскія*
—— *шчадроўкі*
— *летнія*
—— *жніўныя*
—— *касецкія*
—— *купальскія*
—— *пятроўскія*
— *талочныя*
Кампазіцыя
Канкрэтнагістарычнае ў паэзіі
Кансанансная рыфма (кансананс)
— *узбагачаная*
Канстанта
Канстантны рытм
Кант
Кантата
Канцона
Канцоўка
Карацелька
Карнявая рыфма

Напрамак літаратурны
Народнае вершаванне
Народнасць паэзіі
Нарыс вершаваны
Наследаванне
Націск рытмічны
Нацыянальнае ў паэзіі
Неалагізм
Недакладная рыфма
Недасказ
Некласічныя метры
Нізка вершаў
Нона
Няпоўная рыфма
Няроўнаскладовая рыфма

Ода
— *сатырычная*
Онім

Падваенне
Падтэкст
Падхват
Пазаабрадавыя песні
— *жартоўныя*
— *лірычныя*
— *любоўныя*
— *прыпеўкі*
— *сацыяльнабытавыя*
— *сямейнабытавыя*
Паланізм
Паліндром
Памер вершаваны
— *вольны*
— *няроўнастопны*
— *разнастопны ўрэгуляваны*
— *раўнастопны*
Панегірык
Пантарым
Пантарыфма
Пантум
Парабала
Паралелізм
— *адмоўны*
— *псіхалагічны*
— *сінтаксічны*

Сарказм
Састаўная рыфма
Сатырычны верш
Сацыялістычны рэалізм
Свабодны верш
Светапогляд
Секстына
Секстына лірычная
Секстэт
Семантычны арэол
Сентыменталізм
Септыма
Серэнада
Сілабатанічнае вершаванне
Сілабічнае вершаванне
Сімвал
Сімвалізм
Сімплака
Сінекдаха
Сінестазія
Сінкапіраванне
Сінкрэтычнае мастацтва
Сінонімы
Сінтагма
Сінтаксіс паэтычны
Сінтаксічныя фігуры
Сінярэза
Славянізм
Сістэма вершавання
Сістэма памераў
Сіцыліяна
Скальд
Скандаванне
Скарагаворка
Склад
Скразная рыфма
Славянізм
Слова
Словападзел
Слоўнік
Слоўнік мовы пісьменніка
Слоўнік рыфмаў
Спандэй
Спенсерава страфа
Спеўнік
Спляценне

ЛІЧАЦЬ КЛАСІКІ...

Пісаць пачаў я з 1904 года, але спачатку нічога талковага не выходзіла, таму што не меў тады яшчэ нават найменшага ўяўлення пра тэорыю вершаскладання. Пасля трапілася мне ў рукі стылістыка, і справа пачала наладжвацца.

Янка Купала

Да гэтага часу наша літаратурная крытыка вельмі мала, бадай што зусім не адводзіла месца аналізу формы мастацкіх твораў і ўсім тым моўным сродкам, або стылістыцы ў шырокім значэнні гэтага слова, з чаго і складаецца знадворная форма. Наша крытыка пераважна займалася ідэалагічным бокам таго ці іншага аб'екта мастацкай творчасці... Чаму я стаўлю пытанне аб крытычным аналізе і вонкавага боку мастацкага твора, аб пашырэнні рамак нашай крытыкі? Перш за ўсё ў мэтах ***паляпшэння якасці мастацкіх твораў,*** *бо форма і стылістыка, на што забываецца наша крытыка, маюць немалое значэнне ў сэнсе паляпшэння літаратурнай прадукцыі, у сэнсе наближэння яе да шырокіх мас чытачоў... А калі прыняць пад увагу, што ў нашых школах справа з выкладаннем літаратуры і яе тэхнікі стаіць дужа слаба, то пытанне аб форме, аб элементах, з якіх складаецца мастацкая літаратура, набывае дужа важнае значэнне.*

Якуб Колас

Ведай, брат маладзы, што ў грудзях у людзей
Сэрцы цвёрдыя, быццам з камення.
Разаб'ецца аб іх слабы верш заўсягды,
Не збудзіўшы святога сумлення.

Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.
Як ударыш ты ім — ён, як звон, зазвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменняў.

Максім Багдановіч

У *мяне таксама часам з'яўляецца юначае імкненне — зіхнуць арыгінальнымі прыёмамі ў форматворчасці. Адметная кампазіцыя, незвычайныя звароты, нават розныя друкарскія шрыфты... Аднак лічу, што сапраўднае наватарства — толькі тады, калі яго выклікае змест, ідэя твора. Наватарства - найперш у поглядзе на жыццё, на людзей, на час. Форма павінна ісці за ідэяй, за зместам, за жыццём.*

Іван Мележ

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

Рагойша Вячаслаў Пятровіч

ПАЭТЫЧНЫ СЛОЎНІК
Рэдактар *Т. А. Гарбачэўская.*
Мастак *Ю. Сухаў.*
Мастацкі рэдактар *В. У. Мінько.*
Тэхнічны рэдактар *Т. В. Лецьен.*
Камп'ютарная вёрстка *Н. І. Кашуба*

Падпісана ў друк 06.09.2004 г. Фармат 70×90$^{1}/_{32}$. Папера афс.
№ 1. Гарнітура Times. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 21,06. Ум.
фарб. адб. 21,35. Ул.-выд. арк. 20,7. Тыраж 2 000 экз.
Заказ 2168.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларуская навука"». ЛВ № 02330/0056800 ад 30.04.2004 г. 220141.
Мінск, Старабарысаўскі тракт, 40.

Рэспубліканскае унітарнае паліграфічнае прадпрыемства
«Баранавіцкая ўзбуйненая друкарня». ЛП № 02330/0056846
от 30.04.2004 г. 225409. Баранавічы, Савецкая, 80.